



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ
И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
«ДИЗАЙН И ИСКУССТВО -
СТРАТЕГИЯ ПРОЕКТНОЙ
КУЛЬТУРЫ XXI ВЕКА»
ДИСК - 2024



СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ «ДИСК-2024»

Москва, 2024 год



**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-2024»**

Часть 2

МОСКВА

УДК 378:7(06)

ББК 74.58:72

В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2024»: сборник материалов Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2024. – 235 с.

ISBN 978-5-00181-681-2

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2024», состоявшейся с 18 по 21 ноября 2024 г. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

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

УДК 378:7(06)

ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., проректор по науке и инновациям; Зотов В.В., проректор по работе с молодёжью и развитию студенческого потенциала; Рыбаулина И.В., заведующий кафедрой; Волкодаева И.Б., заведующий кафедрой; Андросова И.В., старший преподаватель; Бузькевич А.О., преподаватель; Джавадов Т.А., доцент

Научное издание

ISBN 978-5-00181-681-2 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2024

© Коллектив авторов, 2024

© Дизайн: Зайцева Н.М.

УДК 74.01/09

**ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТА В КАЧЕСТВЕ ИНСТРУМЕНТА
ДЛЯ СОЗДАНИЯ
ГАРМОНИЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА,
ВДОХНОВЛЕННОГО АРХИТЕКТУРОЙ СИБИРИ**

Мясникова А.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Архитектура Сибири, с её многообразием стилей и форм, служит богатым источником вдохновения для художников, дизайнеров и архитекторов. Одним из наиболее мощных инструментов для создания гармоничного художественного образа является цвет, который не только влияет на визуальное восприятие, но и формирует эмоциональный отклик у зрителя. Сибирская архитектура, отражая природу своего региона и культурные особенности, предлагает уникальные примеры использования цвета для создания выразительных и гармоничных образов.

Особенностью процесса создания костюма является то, что в результате получается нечто совершенно новое и неповторимое. Для того чтобы создать новый образ и стиль, модельеру необходимо самостоятельно разрабатывать новые конструктивные и технологические решения, разрабатывать декор, подбирать цвет, материалы и аксессуары. В настоящий момент модной тенденцией является стремление к независимости и свободе, а также использование в качестве материала для изготовления деталей из необычных материалов. Также можно отметить использование нестандартных геометрических форм и их сочетаний, а также возможность самовыражения. Необходимо учитывать тот факт, что цвет является не только основным элементом костюма, но и его неотъемлемой частью.

В работе «Модные тренды: влияние архитектуры на дизайн одежды» (Иванова, 2022) отмечается, что «архитектура может служить значительным источником вдохновения для дизайнеров, обеспечивая бесконечное множество форм и оттенков». Это мнение поддерживает и Филипп Леметр, который в своей статье «Архитектурные формы в моде» указывает: «Цвет, форма и текстура – это три столпа, на которых базируется успешное вдохновение дизайнера». Важно понимать, что эта связь между архитектурой и модой создает уникальные возможности для проявления креативности и самовыражения.

Разнообразие архитектурных стилей Сибири отражается на многообразии цветов в одежде, создаваемой местными дизайнерами.

Найденные в архитектуре цвета могут быть классифицированы на три основные категории (рис. 1).

1. Натуральные и теплые оттенки – коричневые, терракотовые, зеленые. Эти цвета часто используются в дизайне одежды, так как они ассоциируются с климатом и природой региона. В коллекции дизайнера Алены Ахмадуллиной можно найти много предметов, выполненных в цветах, вдохновленных сибирскими лесами и природными факторами.

2. Яркие и насыщенные цвета – красный, голубой, желтый. Они находятся в противоречии с серостью сибирских зим, принося эмоции и настроение в образ. Современный сибирский дизайнер Александр Сергеев использует яркие оттенки в своих коллекциях, черпая вдохновение из традиционных сибирских промыслов, таких как косторезное искусство и роспись по дереву.

3. Нейтральные тона – белый, серый, черный. Эти цвета олицетворяют простоту и функциональность многих советских зданий, которые часто встречаются по всей Сибири. Дизайнеры, такие как Ирина Калачева, обращаются к этому аспекту в своих коллекциях, создавая вещи, которые легко комбинируются и остаются актуальными вне времени.



Рисунок 1 – Разнообразие архитектурных стилей Сибири

Сочетание гармонии цвета в архитектуре Сибири вдохновило автора данной статьи на создание художественного образа, который состоит из таких цветов: черный, оттенки коричневого, темно-бирюзовый, темно-малиновый и голубой. Для того чтобы достичь гармонии между моделями, было использовано грамотное сочетание контрастных по цвету тканей и комбинирования фактурной и рельефной ткани с различными рисунками (рис. 2).



Рисунок 2 – Образ, вдохновленный архитектурой Сибири

Основное значение в формировании авторского образа, основанного на изучении архитектурной среды Сибири, имеет гармоничные цветовые сочетания, создающие впечатление цветовой гармонии и единства. В процессе создания ансамбля костюма цвет нельзя рассматривать отдельно от формы, цвета, фактуры, материала и функций костюма.

Список использованных источников:

1. Веревкин, А. Concrete Siberia / А. Веревкин. – Издательство "Зипаграфика", 2020.
2. Иванова, А. В. Модные тренды: влияние архитектуры на дизайн одежды / А. В. Иванова. – Москва: Издательство «Мода и стиль», 2022. – 150 с
3. Леметр, Ф. Архитектурные формы в моде. – М.: Искусство, 2020. – 256с

© Мясникова А.Д., 2024

УДК 685.2 (003.07)

РУССКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК СОВРЕМЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ОБУВИ И АКСЕССУАРОВ

Наумова Д.С., Максимова И.А., Демидова М.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В последние годы дизайнеры и модельеры всё чаще обращаются к народным художественным промыслам как к источнику вдохновения. Интерпретация традиционного творчества, актуализация источников национального колорита набирает значительную популярность и пользуется широким спросом, что является показателем интереса и внутренней потребности в возвращении к истокам родной культуры [1, с. 7].

Сегодня возрождаются исконно русские ремесла, ручное ткачество, вышивки, росписи. Даже спустя столетие с момента падения Российской Империи, сформированные бытом крестьянского народа символы, образы, формы проектирования украшений не потеряли своего смысла и вновь обрели актуальность [2, с. 121]. Украшение костюма шрифтами, в особенности кириллическими – один из популярных современных трендов, который прослеживается как в отечественной, так и зарубежной моде. Среди брендов, использующих русские слова и лозунги как акцентные элементы, можно отметить японский Junya Watanabe, американский Heron Preston, швейцарский Vetements – все они применяют наиболее читабельные антиквенные и гротескные шрифты. Менее понятные и, вместе с тем, загадочные исторические типы письменности и их стилизации больше применяются российскими дизайнерами и производителями, среди которых Amano Dress, Beautiful Criminals, а также знаменитый Гоша Рубчинский, который продвигает кириллицу как модное явление на западе.

Древнее кириллическое письмо имеет многовековую историю, являет собой часть нашего культурного кода и продолжает жить среди нас.

Первые точно датированные памятники южнославянского происхождения относятся к началу – середине XIII века, а у русских – к концу XIV века. И именно на русской почве это искусство достигло такого расцвета, что может по праву считаться нашим уникальным вкладом в мировую культуру [3, с. 5].

Современному человеку сложно отличить существующие разновидности древнего кириллического письма, однако исследователи выделяют следующие: устав, полуустав, скоропись и вязь. Характерный узорный внешний вид достигается спецификой написания: при смене наклона пера изменяется наклон. Это значительно отличает древнерусскую манеру, например, от европейского готического шрифта, в котором всегда соблюдается единый угол – 45 градусов [4, с. 303].

Все разновидности исторической русской каллиграфии образуют весомый культурный пласт отечественного художественного творчества, которое заслуживает интереса и уважения. Любое искусство невольно, но закономерно, отражает эпоху, дух своего времени и нечто неуловимое, что связывает человека современности со своими корнями. Поиск красоты, гармонии, глубины характерен для русского искусства, потому многие художники и дизайнеры использовали декоративный стилизованный древний кириллический шрифт в своём творчестве на протяжении веков. Таким ярким представителем является Иван Яковлевич Билибин – великий русский художник-график, театральный оформитель, книжный иллюстратор, знаменитый своими работами с народными сказками. В его работах прослеживаются как актуальные на тот момент веяния стиля «модерн», так и тщательное изучение японской ксилографии, английской графики и, конечно, русского костюма и лубочного творчества [5, с. 51]. Однако он также был великолепным шрифтовиком, хранителем и популяризатором русской допетровской письменности. И.Я. Билибин возродил фактически умиравший стиль древнерусского письма, который неожиданно обрёл новую «жизнь» на фоне появления массового интереса к модному «русскому стилю» и крестьянскому быту среди интеллигенции. Его работы по сей день вызывают истинное восхищение. Они являются настоящими образцами декоративного кириллического письма.

Формирование фирменного, узнаваемого стиля на основе шрифта – распространённая практика. Многие фэшн-бренды не обходятся без использования стилизованного шрифта: он применяется в логотипах, на этикетках и упаковках, в лукбуках и различных Интернет-ресурсах в качестве характерного элемента дизайна. Некоторые модные дома создают собственные шрифты для применения в своих коллекциях, другие же используют уже существующие для создания уникальных графических элементов в костюме. Например, антиквенный шрифт Gussé является одним из самых узнаваемых в мире моды благодаря своей элегантности и изысканности. Шрифты могут передавать различные настроения и

характеристики бренда. Массивные, грубые, брусковые шрифты символизируют силу и энергию, тогда как тонкие и элегантные – изящество и роскошь [6, с. 40]. Соприкосновение с древним кириллическим письмом позволяет не только лучше ознакомиться с его спецификой и техникой, но и познать отечественную культуру, образ жизни и менталитет наших предков в целом.

Шрифтовые композиции могут встречаться во всех элементах костюма – одежде, обуви и аксессуарах. Декоративность элементов со шрифтом позволяет выгодно подчеркнуть даже простую конструкцию и силуэт изделия. Древнее кириллическое письмо может представлять собой визуальный композиционный центр костюма или элемента коллекции и быть её «изюминкой».

Наиболее практично и жизнеспособно шрифтовые композиции вписываются в конструкцию сумки: вариативность расположения, используемого материала и функционала чрезвычайно многочисленна. Шрифтовые композиции могут быть реализованы в виде рисунка, отделки материала, объёмного элемента, функциональной детали, фурнитуры или дополнительного элемента. Шрифтовые элементы можно реализовать в разных материалах: выгодно детали на основе русской вязи будут смотреться в виде пряжки, выполненной из металла (рис. 1а). Такая пряжка не только функциональна, но и декоративна.



Рисунок 1 – Эскизы а) сумки-багета с металлической пряжкой в виде шрифтовой композиции в стиле русской вязи; б) сумки из тисненой кожи с крупным металлическим элементом в стиле русской вязи

Однако, возможен и другой подход, при котором шрифтовая композиция выделяется не только за счёт простоты изделия (рис. 1б).

Усложнение конструкции сумки не отвлекает внимание от акцентной металлической надписи – эту деталь невозможно игнорировать благодаря правильно распределённым площадям и массам элементов.

В коллекцию обуви шрифтовую композицию можно также вписать различными способами. Ввиду более сложных конструктивных характеристик и ориентации на эргономику, вариативность введения декоративных элементов здесь немного ограничена. Но препятствия только подталкивают к необычным решениям. Например, можно использовать элементы на основе шрифта в виде отделки верха путём нанесения рисунка красящими материалами, вышивкой или тиснением (рис. 2).

Также можно воспользоваться потенциалом подошвы. В представленных моделях есть возможность вписать шрифтовую

композицию в видимую площадь каблука, его отделку. Наконец, возможен вариант использования дополнительных деталей обуви для её декорирования стилизованными лозунгами: ремней с отделкой, металлической фурнитуры в виде надписи и т.д.



Рисунок 2 – Эскизы моделей сапог с декоративными шрифтовыми композициями на основе древнего кириллического письма

Таким образом, можно подчеркнуть, что использование древнего кириллического письма в современной коллекции обуви и аксессуаров возможно и может быть идеологически необходимо. Актуальность темы и её связь с русским культурным наследием способны привлечь значительную аудиторию сознательных покупателей. Внедрение в дизайн предметов моды композиций на основе шрифта, особенно, исторического, является непростой задачей как с художественной, стилистической, так и технологической точки зрения. Однако, грамотное использование ресурсов производства поможет в продвижении модных отечественных товаров.

Список использованных источников:

1. Графова Е.С. Образы традиционных художественных промыслов - актуальная тенденция современного дизайна / Е.С. Графова // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2019. – № 2 (28). – С. 5-8.

2. Васильев А.А. Искусство и мода (творчество русских эмигранток перовой волны) / А.А. Васильев // Вестник Московского унта. – Серия 7. Философия. – 2008. – № 2. – С. 116-123.

3. Урванцева В.А. Древнерусская вязь (анализ графической формы древнерусской вязи) / В.А. Урванцева, А.С. Кривоногова // Актуальные графические технологии: Сборник научных трудов / Под редакцией А.С. Кривоноговой, Н.А. Белоноговой. Выпуск 3. – СПб: Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет им. С.М. Кирова, 2016. – С. 5-8.

4. Макарова К.В. Из опыта преподавания шрифтовой композиции на ХГФ ИИИ МПГУ (в рамках дисциплины «Искусство книги») / К.В. Макарова // Kant. – № 3 (36). – С. 300-308.

5. Бесчастнов Н.П. Цветная графика: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 07 1002.65 «Графика» / Н.П. Бесчастнов. –М.:Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2014 –176 с.

6. Рыкова Е.С. Использование шрифтового орнамента в коллекции женской обуви / Е.С. Рыкова, А.А. Фокина, К.С. Семчукова // Мотивы

культурных традиций и народных промыслов в коллекциях современной одежды, обуви и аксессуаров: Сборник научных трудов I Международной научно-практической конференции, Москва, 07–11 ноября 2023 года. – М.: ФБГОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023. – С. 37-44.

© Наумова Д.С., Максимова И.А., Демидова М.Д., 2024

УДК 677.075

РАЗРАБОТКА ТРИКОТАЖНЫХ ПОЛОТЕН С РЕЛЬЕФНО-ОБЪЕМНЫМИ ЭФФЕКТАМИ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В ВЕРХНЕ-ТРИКОТАЖНЫХ ИЗДЕЛИЯХ

Нефедова А.И., Николаева Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Трикотажная промышленность постоянно ищет новые способы разнообразить ассортимент и добавить привлекательности своим изделиям. Одним из перспективных направлений является использование термоусадочной пряжи для создания рельефных эффектов на трикотажных полотнах. Этот метод позволяет создавать уникальные текстуры, объемные и декоративные элементы, придавая изделиям неповторимый вид и улучшая их функциональность.

Целью данной работы является разработка полотен с рельефным эффектом за счет сочетания термоусадочной пряжи с пряжей, обладающей минимальной усадкой. Основной задачей является получение на полотне объемных и выпуклых элементов.

Перед началом проектирования трикотажных полотен с рельефным эффектом, необходимо провести исследование по сжатию образцов, выработанных только усадочной пряжей с большим содержанием эластана в составе. Данное исследование позволит оценить степень изменения размеров полотна и влияние усадки на желаемый объемно-рельефный рисунок.

Для выработки пробных образцов, с целью расчета максимальной усадки, выбрана термоусадочная пряжа CARLA 638 с сырьевым составом 68% вискоза, 32% эластан. Образцы выработывались переплетением кулирная гладь, на машине STOLL с электронным управлением. Выработаны 3 образца с одинаковыми размерами (100 петельных рядов на 80 петельных столбиков), но с разной плотностью вязания (12; 12,5; 13). Анализ и оценка данных образцов показал, что после влажно-тепловой обработки все образцы имеют максимальную усадку по высоте. Также на сжатие образцов влияет толщина пряжи и плотность вязания, чем рыхлее

петельная структура, тем сильнее сжимается полотно. Таким образом, образец, выработанный на плотности вязания 13, имеет максимальный процент усадки [1].

Правильно подобранное переплетение и грамотно составленная программа имеет большое значение при создании полотен с рельефным эффектом. Поэтому для выработки образцов с рельефным эффектом использовалась вышеназванная термоусадочная пряжа в сочетании с хлопчатобумажной мерсеризованной пряжей.

Базовым переплетением для образца №1 выбрано двухстороннее, двойное, двухцветное, жаккардовое переплетение [2]. Светло-розовая пряжа – 100% хлопок, темно розовая – вискоза 68%, эластан 32%.

На рис. 1 представлены соответственно лицевая, изнаночная сторона полотна и патрон узора с элементом графической записи.

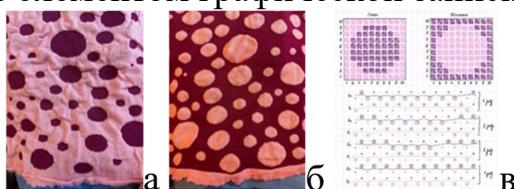


Рисунок 1 – Образец №1

Образец №1 с монорапортным рисунком после влажно-тепловой обработки имеет мало выраженный рельеф из-за недостаточной усадки пряжи. Круги располагаются далеко друг от друга, что препятствует образованию рельефа.

Для повышения рельефности буфов в виде кругов в образце №2 принято решение добавить в нитеводитель с термоусадочной пряжей 100% эластановую нить. Переплетение и патрон узора не изменялись. За счет добавления такой нити полотно сильнее сжимается, что в свою очередь приводит к повышению материалоемкости полотна.

На рис. 2 соответственно показаны лицевая и изнаночная стороны образца и элемент подпрограммы вязания. Образец получился меньшего размера, чем образец № 1, несмотря на то что он выработывался на таком же количестве игл. На данном образце круги располагаются ближе друг к другу.

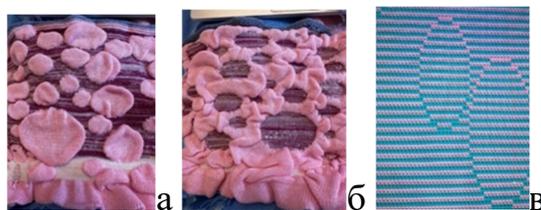


Рисунок 2 – Образец №2

На образце №2 более ярко виден рельеф, буфы сильно выражены.

При использовании нити из 100% эластана возникали некоторые сложности с нитеподачей. Для устранения обрывов и равномерности подачи не требуется подавать такую нить через фурнисер. Такая нить

должна заправляться отдельно в свой нитепроводник и соединяться со второй нитью непосредственно в нитеводителе.

После влажно тепловой обработки образец сильно сжался, образовав рельеф на поверхности. За счет содержания эластана полотно обладает хорошим растяжением.

Рельефная поверхность на полотне может быть различной формы. Для достижения другого узора можно использовать, например, треугольники линии, ромбы и т.д. На рис. 3 представлены соответственно лицевая, изнаночная сторона полотна и патрон узора с элементом графической записи с выпуклым рельефным эффектом в виде вертикальных линий.



Рисунок 3 – Образец №3

На данном образце линии принимают форму объемных полос. Для того чтобы рельеф закладывался в виде «змейки», на некоторых полосках провязывались дополнительные петли.

После анализа полученного образца сделан вывод, что полосы самостоятельно закладываются, образуя интересные буфы на полотне, не требуя никакой дополнительной фиксации.

Создать интересный рисунок буфов можно за счет использования не только вертикальных полос, но и наклонных. Кроме того, внутри узора можно варьировать фигурами различной формы.

На рис. 4 соответственно показаны лицевая и изнаночная стороны образца №4 и элемент подпрограммы его вязания с применением треугольников в качестве рельефного узора. При вязании данного образца количество рядов из розовой пряжи в два раза больше, чем из черной за счет этого образец значительно увеличивается в размере.

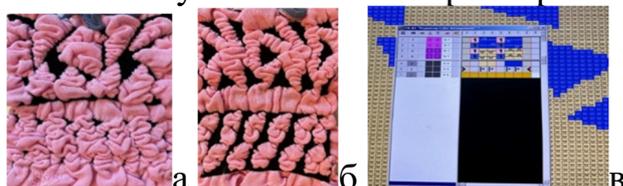


Рисунок 4 – Образец №4

Увеличение рядов, выработанных розовой пряжей, достигается вязанием кулирной глади, в то время как термоусадочной пряжей вяжется производная гладь, для образования одного ряда которой, необходимо два хода каретки. После влажно-тепловой обработки образец сильно сжимается, при этом на лицевой стороне образца термоусадочную пряжу практически не видно.

Проанализировав вышесказанное, можно сделать вывод, что формирование буфов на этапе программирования очень сложный процесс,

в котором необходимо продумать базовое переплетение, плотность вязания, используемое сырье, форму рисунка для реализации конкретного вида буфа. Правильный выбор метода и использование качественных материалов обеспечит долговечность и привлекательность буфов на трикотажном полотне.

Следует отметить, что использование полотен с рельефной поверхностью, имеет свои особенности, которые необходимо учитывать. Такие полотна обычно обладают высокой плотностью, толщиной и поверхностной плотностью. Изделия из таких тканей будут теплыми и комфортными, особенно в холодную погоду. Полотна с высокой материалоемкостью обычно более прочные и износостойкие, что увеличивает срок службы изделия, поэтому из таких полотен, как правило, создают изделия верхнего назначения.

Недостатком таких полотен может быть низкая производительность их выработки, сильное изменение размеров полотна после влажно-тепловой обработки, большая материалоемкость, низкая воздухопроницаемость и ограниченный выбор фасонов одежды.

С помощью программы CLO 3D созданы некоторые модели лекал одежды. На рис. 5 представлены примеры использования выработанных трикотажных образцов.



Рисунок 5 – Варианты использования разработанных полотен в трикотажных изделиях

Таким образом, полотна с рельефной поверхностью открывают широкие возможности для создания интересных и разнообразных изделий, придавая им индивидуальность и стиль.

Список использованных источников:

1. Нефедова А.И., Николаева Е.В. Особенности технологии выработки буфов на вязальном оборудовании//Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием «Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (Интекс-2024). Москва, 2024, Часть 1, с. 270-273.

2. Кудрявин Л.А. Основы технологии трикотажного производства: учебник для вузов/Л.А. Кудрявин, И.И. Шалов. – М.: Легпромбытиздат, 1991., 496с

© Нефедова А.И., Николаева Е.В., 2024

УДК 391.7.04

СВОЕОБРАЗИЯ РУССКОГО КОСТЮМА В ЭКРАНИЗАЦИЯХ СКАЗОК А.А. РОУ

Павленко П.С.

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

Александр Александрович Роу – крупный советский кинорежиссер, основоположник сказочного жанра, создавший 20 фильмов, 16 из которых сказки. Режиссер писал в своих интервью, что каждой сказкой он стремился открывать детям богатство русского фольклора, его высокие нравственные идеалы [1].

Фильмы данного периода 1950-1960-х гг. связаны с периодом расселения граждан из коммунальных квартир в хрущёвки. В этот период выкидывались «бабушкины» сундуки, платья, ткани, буфеты, шкафы, для освобождения пространства и лёгкости в переезде. Так, в этот период художникам по костюмам удалось создать некий запас из «бабушкиных дореволюционных платьев» [2]. Обращаясь к анализу русского народного костюма в работах советских художников по костюму второй половины XX века, необходимо отметить, что, несмотря на тотальный дефицит, в рамках создания образа для кинематографа, многие художники использовали исторические ткани прошлых эпох [3].

Разный подход в создании костюмов на основе русского народного костюма в фильмах-сказках режиссера А.А. Роу объясняются работой с разной группой художников по костюмам: Э.Д. Рапопорт, А.А. Уткин, Евгений Галей, Соня Войтенко, Берта Куратова разрабатывали костюмные образы для персонажей фильмов режиссера. В рамках данного исследования рассматриваются работы художников по костюмам С. Войтенко, Т. Виноградова, Е. Галей, Берты Куратовой в фильмах. А. Роу «Морозко» 1964 г., «Огонь, вода и медные трубы» 1967 г. «Варвара-краса, длинная коса», 1969 г., «Финист – Ясный сокол» 1975 г.

Обращение к документальному фильму «Поверить в сказку» 2020 г. киностудии имени М. Горького помогает ознакомиться и изучить костюмные комплексы к фильмам-сказкам киностудии имени М. Горького режиссера А.А. Роу. Киностудия Горького сохранила достаточное количество уникальных творений художников советской эпохи, которые достаточно скромными средствами смогли не только передать характер героев, но и придумать уникальные сказочные костюмы, которые запомнились современникам.

Рассмотрим костюмы фильма «Морозко», 1964 г., режиссер А.А. Роу, художник по костюмам Е. Галей. Художник по костюмам Евгений

Галей стремился создать современный крой пальто героини Марфуши (рис. 1). Пальто выполнено в стилистике 60-х годов, подтверждение этого является обращение к работам ОДМО. Фасон, манжеты, воротник пальто, яркий бирюзовый цвет соответствует эпохе 60-х годов. Историки моды Александр Васильев и Мэган Вирмане отмечают актуальность данного костюма за пределами сказки в рассматриваемый советский период: «Такое пальто модельеры могли показать на показе общесоюзного дома моделей» [2]. Кроме того, Марфуша предстает в фильме в двух меховых изделиях – в полушубке и в шубе, чтобы отобразить эффект морозной погоды и избалованный характер.



Рисунок 1 – Полушубок Марфуши. Фильм «Морозко», 1964 г. режиссер А. А. Роу, художник по костюмам Е. Галей.

Два других сказочных костюма для персонажа Ивана выполнены в более театральных традициях, характерных для оперных русских костюмов. Центральная часть голубого костюма отделана популярной советской тканью – глазетом, которая легко красилась. Глазет – это сорт хлопчатобумажной парчи, которая использовалась в бюро похоронных принадлежностей, изначально назывался «глазет гробовой». Следующий красный полушубок Ивана с воротником из серого меха выполнен в старинной манере. Александр Васильев в документальном фильме «Поверить в сказку» 2020 г. утверждает, что данный костюм был перешит в элементах из старинного дореволюционного костюма, поскольку, манжеты полушубка вышиты вручную, а не на машинке (рис. 2). Аргументом в данном предположении является исторический контекст, связанный со списыванием старинных костюмов из отечественных театров и дальнейшая передача театральных костюмов на киностудии.

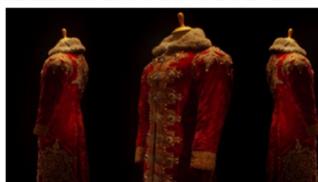


Рисунок 2 – Полушубок Ивана. Фильм «Морозко», 1964 г. режиссер А. А. Роу, художник по костюмам Е. Галей.

При рассмотрении костюмов для Ивана заметно использование подлинных костюмов прошлого. Искусствовед Андрей Боровский называет следующие элементы костюм прошлого, выраженные в костюме Ивана киностудии М. Горького: золотное шитье, куски церковной парчи, которые в прошлой жизни был священническим облачением, пока в 30-ые гг. почти все церкви не закрыли.

Полушубок персонажа Настеньки фильма «Морозко» 1964 г. выполнен из парчи китайского производства, крой полушубка был актуален и моден в 50-ые г. XX в. (рис. 3). В 1950 г. И.В. Сталин и Мао Цзедун встретились в Москве, эта встреча повлияла на распространение китайских товаров в магазинах СССР: китайских зонтиков, вееров, пальто, тканей. В 60-ые гг. произошел конфликт СССР и Китая, китайская парча становится дефицитом. Возможно, кусок парчи, использованный в данном полушубке Настеньки, лежал у кого-то дома, либо в старых закупках киностудии имени М. Горького [4].



Рисунок 3 – Полушубок Настеньки. Фильм «Морозко», 1964 г. режиссер А. А. Роу, художник по костюмам Е. Галей.

После войны формируется новый официальный «советский русский стиль», который формировался, начиная с 1947-1948 гг. Появляется Ансамбль «Березка», участники которого предстают перед зрителями в сарафанах и в косоворотках; фильмы-сказки, возрождающие идеи русской старины, которые снимали отечественные кинорежиссеры.

«Огонь, вода и...медные трубы» 1967 г., режиссер А. А. Роу, художники по костюмам С. Войтенко, Т. Виноградова. Костюм царя был сшит для знаменитого актера театра и кино Михаила Пуговкина. Одет герой в парчовые шубы государя с аппликациями, которые судя по деталям, созданы в большей спешке, чем костюмы в предыдущих фильмах. Так, шнур, имитирующий золотное шитье, уложен неровно. Сверху шубы присутствует красный плащ, напоминающий костюм с элементами плаща на мозаичных изображениях императора Юстиниана Великого. Кроме аналогии плаща персонажа царя фильма и византийского императора Юстиниана Великого, встречается визуальное сходство в фибуле – брошке, которая в кинокартине выполнена из крупного искусственного жемчуга.

Следующий костюм фильма «Огонь, вода и...медные трубы» 1967 г. – костюм придворного царства лести, выполненный из старинной парчи. Историки моды утверждают, что костюм выполнен из старинной парчи XIX в. с характерным изображением листьев папоротника, а также выразительной работа с серебряными нитями. Подтверждением происхождения ткани старой России является изнаночная сторона рукава парчи, где есть подпись «Адрианова», который говорит о принадлежности ткани актрисе прошлого. Дефицит, ограниченность, недостаток бюджета, желание использовать недоступные ткани повлияли на распространенное обращение к материалам, к костюмам прошлого.

«Варвара-краса, длинная коса», 1969 г., режиссер А.А. Роу, художник по костюмам С. Войтенко. Отличием данного фильма является использование более современных тканей – вискозных, выполненных в эстетике «хиппи», модного современного движения, которое зародилось в США в 1968 г. во время съемок отечественного фильма [5]. В этот период происходит трансформация тканей – ткань из однотонной превращается в цветочную. Примером может служить сарафан героини. Кафтан для царя Еремея актера Михаила Пуговкина выполнен из плюша, который являлся весьма распространенной, популярной тканью в работах художников по костюмам, этой тканью ранее активно пользовались для создания костюмов в стиле ренессанс в фильме «Королевство кривых зеркал» 1963 г. Вышивка кафтана царя Еремея закрыта аппликацией. Это говорит о принадлежности костюма к другому фильму или для другого персонажа, а позже его перешивают, переделывают. Перешив костюма был распространенным. Костюм царя Еремея напоминает боярский костюм, из-за большого отложного воротника, фасона кафтан, который близок фасону XVII в. [6].

Иллюстраторы русских сказок, театральные художники по костюмам, художники по костюмам кинематографа при интерпретировании русского народного костюма обращаются к допетровскому костюму, по причине особенности исторических событий в Петровское время – реформация костюма, трансформация образов, так проявляется истинный интерес к боярскому костюму XVII в., местами мифологизированному, лубочному, приукрашенному костюму [7]. Так, формируется кинематографическая традиция обращения к концепции «русской старины», выраженная в обращении к подлинному костюму.

Наиболее поздним фильмом в рамках исследования костюмов в фильмах А.А. Роу является «Финист – Ясный сокол» 1975 г., режиссеры А.А. Роу и Г.Л. Васильев, художница по костюмам Берта Куратова. Особенностью данного костюма являются использование современного интерпретированного костюма и старинных элементов. Так, костюм дозорного всегда создавался из металла, но в этом фильме кольчугу вязали крючком из шнура. Костюм состарен и расписан, создавая впечатление поржавевшего металла. В создании полноты образы в фильме используется кольчуга вместе с подлинной, из русской деревни косовороткой, которая выполнена из домотканного льна и вышита вручную.

Художники по костюмам, словно сказочные иллюстраторы создают отдельный мир для своего произведения. Главный сказочный художник – Виктор Васнецов, создавший секрет, которому придерживались очень многие отечественные художники. Искусствовед Андрей Боровский в документальном фильме «Поверить в сказку» 2020 г. вводит термин «Сказочный реализм», который заключается в изображении картины

максимально документально, создавая отсылки к какому-то веку. Обращаясь к картине Виктора Васнецова «Иван-царевич на Сером Волке» 1889 г., установить век сюжета изображения и определить к какой губернии относится сюжет и костюм невозможно. Подобные образы лишены временной и локальной характеристики, в них не читается отношение к определенной губернии или к точному периоду.

Русский костюм в фильмах-сказках А.А. Роу создается художниками по костюмам С. Войтенко, Т. Виноградовой, А. Галей, Бертой Куратовой в рамках тотального дефицита с помощью использования старинных дореволюционных тканей, костюмов. При использовании элементов подлинных костюмов прошлого, советские художники по костюмам привносят новые мотивы, выраженные в модном крое, фасоне, а также в современном орнаменте, актуальном как в отечественной, так и в зарубежной моде. Таким образом, в экранном русском народном костюме в фильмах А.А. Роу происходит соединение искусства прошлого и настоящего – мотивов русского народного костюма и современной моды, сочетание актуальных тенденций и исторических тканей. Через интерпретацию и заимствование русского народного костюма, а также используя художественный текстиль прошлых эпох, формируется уникальный визуальный образ костюма в фильмах А.А. Роу. Осмысление наследия прошлого, использование аутентичных тканей предыдущих эпох вместе с образами современной моды являются особенностью народного костюма в киносказках А.А. Роу.

Список использованных источников:

1. Александр Роу. 1906-1973 : [сборник статей о Великом киносказочнике / авт.-сост.: Светлана Коновалова]. – Иваново : Иваново, 2012. – 336с.
2. Васильев А. А. (историк моды) Формула моды : тайны прошлого, тренды настоящего, взгляд в будущее / Александр Васильев. – Москва : Бомбора : Эксмо, 2021. – 367 с.
3. Васильев А. А. Судьбы моды / А. А. Васильев. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2009. – 462 с.
4. Роу А. А. Сказка на экране : С кем и как я создавал киносказки.. / Лит. запись С. Рубинштейн. – Москва : Бюро пропаганды – 78 с. сов. киноискусства, 1974. С. 205.
5. Васильев А. А. Искусство и мода (творчество русских эмигранток перовой волны) // Вестник Московского унта. – Сер. 7. Философия. – 2008. – № 2. С. 120.
6. Пармон Ф.М. Композиция костюма: Одежда, обувь, аксессуары : [Учеб. для вузов по специальностям "Дизайн", "Конструирование швейн. изделий", "Конструирование изделий из кожи", "Технология швейн. изделий", "Технология изделий из кожи"]. – 2-е изд., перераб. и доп. – ММ.: Легпромбытиздат, 1997. – 316 с.

7. Соснина Н., Шангина Н. Русский традиционный костюм : Иллюстрир. энцикл / Н. Соснина, И. Шангина. – Санкт-Петербург. : Искусство-СПб., 1998. – С. 251

© Павленко П.С., 2024

УДК 7.097.391

ВОПЛОЩЕНИЕ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

Павленко П.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», Санкт-Петербург

Русский народный костюм в разные периоды истории не раз становился источником вдохновения в искусстве: в моде, в живописи, в театральном искусстве и в кинематографе. Примерами могут служить такие феномены в моде, как «русский стиль» и «a la russe», псевдорусский стиль в искусстве, интерес со стороны театральных деятелей к отечественному наследию прошлого, исторические фильмы и фильмы-сказки.

В рамках изучаемого советского периода, стоит разделить обращение к русскому народному искусству по жанрам, распространенным в советском кинематографе: исторический фильм, изображающий определенные исторические эпохи, в рамках истории кино, киноведа разделяют исторических фильм на биографический фильм и историко-приключенческий; мультипликационный фильм – фильмы, в которых действующие лица заменены оживленными рисунками или объемными куклами; фильм-сказка – жанр кинематографа, рассчитанный на детское восприятие, в свою очередь, сказкой называется один из жанров фольклора либо художественной литературы [1].

Примером биографических кинокартин могут служить фильмы, посвященные князьям, например, фильм «Иван Грозный» 1944 г., режиссер Сергей Эйзенштейн, художники по костюмам В.В. Воинов, Леонид Наумов, Яков Райзман, Лидия Наумова. В данном фильме используются образы боярского костюма XV-XVII вв. Ярким элементом костюма боярской эпохи XV-XVII вв. является объемная верхняя одежда – шубы, головные уборы привилегированных сословий – тафья, которые используются в фильме.

При обращении к отечественным историческим фильмам советского периода второй половины XX в. ярким примером историко-биографического фильма является работа Андрея Тарковского, посвященная жизни иконописца «Андрей Рублёв» 1966 г., художники по

костюмам Майя Абар-Барановская, Лидия Юльевна Нови. Стоит отметить, что в этом фильме Тарковского костюм является ярким средством изобразительной выразительности, в связи с изображением эпохи XV в. С помощью костюмов и декораций создавалось ощущение реалистического, исторического пространства. При просмотре фильма заметно использование предметов, костюмов русских народных промыслов: рубахи из натуральных тканей, лапти, овчинные тулупы. Главной особенностью костюмов является фактура одежды персонажей фильма, которая выглядит изношенной, а это, в свою очередь, добавляет дополнительный визуальный эффект в создании кинообраза [2, 5].

Мультипликационные фильмы-сказки были распространены студией «Союзмультфильм». Ярким примером являются экранизации сказок А.С. Пушкина: «Сказка о царе Салтане» 1943 г., режиссер З.С. Брумберг, В.С. Брумберг, «Сказка о рыбаке и рыбке» 1950 г., режиссер М.М. Цехановский, «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях» 1951 г., режиссер И.П. Иванов-Вано, «Сказка о царе Салтане» 1984 г., режиссер И.П. Иванов-Вано и Л.И. Мильчин.

В мультипликационных фильмах часто используются наиболее яркие мотивы народного костюма, передаются его основные черты, выраженные в использовании ярких цветов, головных уборов, сарафанов, тулупов, которые будут наиболее в легкой форме и положительным образом отображаться в детских воспоминаниях. Так, в каждом названном мультипликационном фильме изображается яркий символ женского русского народного костюма – кокошник, общий костюмный комплекс персонажей напоминает боярский костюм. Историки моды Александр Васильев и Мэган Вирманен в документальном фильме киностудии им. М. Горького «Поверить в сказку» 2020 г. отмечают, что наиболее распространенным и любимым вариантом обращения к русскому народному костюму был боярский костюм XV-XVII веков [3].

Ярким образом воплощения русского народного костюма и искусства являются фильмы-сказки. Художники по костюмам не стремились отобразить историческую подлинность костюма, но изучали распространенные орнаменты, обращаясь к архивам, к истории и литературе [2, 4]. Так, О.С. Кручинина в своих работах интерпретировала русский народный костюм при помощи стилизации кокошников и других элементов, которые создавали на экране атмосферу фантазийного мира. Например, обратимся к фильму «Каменный цветок» 1946 г. режиссера А.Л. Птушко, художник по костюмам О.С. Кручинина. Создавая образы главных героев Данилы-мастера и Катеньки, О.С. Кручинина сознательно создает костюмы стилизованными под народный костюм, избегая этнографической аутентичности.

Рассмотрим костюмный «Каменный цветок» 1946 г. режиссера А.Л. Птушко, художник по костюмам О.С. Кручинина. Каждый костюм

отличается по цветовой гамме, костюм создавался, исходя из места действия героев, фильм разделён на наземные и неземные миры. Если в наземном мире преобладают теплые оттенки и цветовые решения, то в неземном мире цветовая палитра решена соотношением перламутрово-серых, серебристо-зеленых, розово-дымчатых оттенков [4].

В интервью художницы по костюмам О.С. Кручининой отмечается, что костюмы для главных персонажей Данилы-мастера и Катеньки, художница стилизовала под русский народный костюм. Художница по костюмам не пыталась воссоздать точную копию подлинного костюма прошлого, которую зрители могут увидеть у коллекционеров народных предметов или в этнографическом музее. Так, в центральной части фильма Катенька предстает перед зрителями в стилизованном, видоизмененном кокошнике, который напоминает кокошник-снежинку архангельской губернии. Для костюма Данилы-мастера используется характерный крой подпоясанной рубашки мужского костюма. В женском костюме присутствует рубаха и сарафан. Ткани для костюмов в этом случае матовые – хлопковые и изо льна. На контрасте с этими героями-представителями земного мира создавался образ героини Хозяйки Медной горы.

Широкоэкранный цветной фильм «Илья Муромец» 1956 г. режиссера А.Л. Птушко, художника по костюмам О.С. Кручининой. Указанный фильм, посвященный былинному богатырю, отличен от более ранних советских фильмов новыми пропорциями, которые подразумевают задействование большого количества массовки, для которой О.С. Кручининой необходимо было подобрать костюмы. Благодаря углубленному изучению истории древнерусского искусства, обращению к визуальным образам и источникам вдохновения Древней Руси, художница выработала новаторские решения всего образного строя костюмов фильма «Илья Муромец» 1956 г. Преобладает стилизация головных уборов, украшений – ряс, древнерусских женских украшений колт, использование сарафанов.

Отдельным интересным фактом, связанным с вышеупомянутым фильмом, который необходимо выделить, является событие, которое в своём интервью вспоминает О.С. Кручинина: «Однажды я увидела в модном журнале, то ли «Вог», то ли «Харперс Базар» рекламные фотографии драгоценностей, где модель была одета в почти точную копию одного моего костюма для актрисы Нинель Мышковой, которая играла жену Ильи Муромца. Цвет и форма полностью совпадали, так что вряд ли это было случайностью. Я знаю, что некоторые мои костюмы из «Ильи Муромца» возили в Америку, так что это вполне могло быть» [4].

Таким образом, можно выделить три основных жанра отечественного кинематографа XX в., в которых интерпретировался русский народный костюм: исторический жанр – историко-

биографический, мультипликационный фильм-сказка, киносказка. В зависимости от жанра кинематографа создается и интерпретируется, то необходимое «ощущение» от наследия русского народного искусства, выраженное в народном костюме, которое наиболее органично впишется в определенный фильм. В основном все художники используют обращение к наиболее выразительным образам народного костюма, к собирательным образам [5]. В исторических кинокартинах художники по костюмам интерпретируют «дух конкретной эпохи», в мультипликационных фильмах и фильмах-сказках обращение к русскому народному костюму основано на использовании символов русского народного наследия, без обращения к конкретной губернии и эпохе.

Выходя за временные рамки данного исследования, можно заключить, что такой жанр кинематографа, как киносказка, который был весьма развитым направлением в советской киноиндустрии, сегодня не потерял своей актуальности, современный зритель, посетив кинотеатр, может посмотреть современные экранизации отечественных сказок и советских киносказок, снятых на современный лад. Например, «По щучьему велению» (2023 г.) режиссера А. Войтинского, экранизация мультфильма в виде музыкальной киносказки «Бременские музыканты», (2024 г.), режиссер А. Нужный, во всех современных фильмах присутствует обращение к наследию русского народного костюма.

Список использованных источников:

1. Митина Е. И. Народный костюм как символ «русскости» в дворянской культуре России второй половины XVIII – первой половины XIX в. // Славянский мир: общность и многообразие. 2021. – 325 с.

2. Спутницкая Н. Ю. Волшебная сказка и фольклорные традиции в российском детском кино : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.03 <Кино-, теле- и другие экранные искусства> / Спутницкая Нина Юрьевна ; [НИИ киноискусства]. – Москва, 2010. – 27 с.

3. Васильев А. А. (историк моды) Формула моды : тайны прошлого, тренды настоящего, взгляд в будущее / Александр Васильев. – Москва: Бомбора : Эксмо, 2021. – 367 с.

4. Харькова Д. А., Жигмунд И. Ольга Кручинина. Костюмы к известным фильмам : [альбом] / Дина Харькова, Ирина Жигмунд. – Москва : Изд-во Дединского, 2022. – 293 с.

5. Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX в. – Москва: ООО «Белый город», 2014. – 512 с.

© Павленко П.С., 2024

УДК 7.008

ПРИНЦИП ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ХУДОЖНИКОВ ПО КОСТЮМАМ

Павленко П.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», Санкт-Петербург

Термин «интерпретация» заключается в творческом переосмыслении образа. В творчестве художников по костюмам в большинстве случаев интерпретируются известные образы и мотивы, в рамках особенности художественной манеры мастера, особенности периода и актуальности современных мотивов. Происходит творческая интерпретация образа, в некоторых случаях гиперболизированная в рамках театральной сцены и экрана телевидения.

В отечественном искусстве XX в. наблюдается разнообразное количество интерпретаций в работах художников по костюмам. Примером могут служить следующие явления и события: русский бал 1903 г., Дягилевские русские сезоны, творческая деятельность московского общесоюзного дома моделей одежды (ОДМО), театральная и кинематографическая деятельность художников по костюму.

Большим импульсом к развитию темы и интерпретированию русского костюма в искусстве являлся костюмированный бал 1903 г. в честь юбилея 300-летия дома Романовых, когда монаршая чета, приглашенные придворные дамы и господа должны были быть одеты в русский костюм, костюм «допетровских времен».

Стоит отметить, что значимым для формирования национального колорита русской придворной моды были образы и портреты самих императриц. Специально для бала использовались украшения русских царей. Таким образом, бал являлся не просто ярким мероприятием, но и олицетворял историческое единство русского общества.

До наших дней сохранились портреты и фотографии членов императорской семьи в традиционных русских национальных костюмах. Например, портрет княгини З.Н. Юсуповой, написанный К.Е. Маковским. Художник изображает З.Н. Юсупову в стилизованном русском костюме на русском балу 1903 г., но рукава отражают моду 90-х гг. XIX в. Костюмы для бала создавались по эскизам художника Сергея Соломки с помощью экспертов по народному костюму. Еще до революции модельер Надежда Ламанова была художником по костюмам и модельером для элиты империи. Шили костюмы известные художники по костюмам этой эпохи: Надежда Ламанова, Август Бризак. Исследователь русского костюма Т.Т. Коршунова в своих трудах отмечает, что художники создавали

интерпретированные образы допетровской Руси с использованием современного модного кроя [1].

В первые годы Советской власти костюм был отражением принципов нового государства. Особая заслуга в становлении советского бытового костюма принадлежит Н.П. Ламановой – подлинному художнику по костюму и модельеру. При распаде «Москвошвей» в 1923 г. было открыто Ателье мод, которое рассматривало теоретический и идеологический принцип моделирования бытового костюма – прообраз будущего Дома моделей одежды, когда ассоциация «Москвошвей» при ВСНХ была изначально создана для изготовления военного обмундирования для Красной Армии. При Ателье мод в нем издавался журнал «Ателье», в котором принимали участие известные деятели культуры: Б.М. Кустодиев, Н.П. Ламанова, А.А. Экстер, М.С. Шагинян. Таким образом, происходило проникновение искусства в практическую деятельность, в различные отрасли возрождаемой промышленности.

Н.П. Ламанова первая в мировой практике создания костюма обратилась к народному и к национальному костюму. Модельер изучала особенности народной одежды, искала в них целесообразность, которую можно было органично вписать в современный костюм. В рубашечном покрое костюма ее привлекало следующее: элементарность кроя, экономный расход ткани и дешевизна готовых изделий. В работах Н.П. Ламановой преобладал цвет и орнамент, благодаря которым появлялось образно-эмоциональное начало. Отечественный дизайнер одежды, доктор искусствоведения и исследователь костюма Ф.М. Пармон писал так на счет использования народных мотивов в работах Н.П. Ламановой: «Используя народные принципы орнаментации одежды, мастер располагала вышивку в определенных местах: в области груди, плеч, внизу на рукавах, по низу платья. Чаще всего она брала подлинные старинные орнаменты – в виде полосы или каймы, частей салфеток, концов полотенец, а иногда самостоятельно разрабатывала орнамент. Ритм декоративного оформления изделия соответствовал общему силуэту и характеру покроя» [2]. Главной темой в моделях Надежды Ламановой является национальная самобытность, но интерпретированная ей уже в рамках конструктивизма. Например, в платье рубашечного покроя композиционно образуется передник полотнища из крестьянских полотенец. Работы Н.П. Ламановой и В.И. Мухиной были удостоены гран-при на всемирной выставке в Париже 1925 г. «за национальную самобытность в сочетании с модным направлением». Дизайн костюмов новой эпохи основывается на этническом дизайне костюмов, отличающемся безупречным вкусом. После 1917 г. Ламанова руководила мастерской «Современный костюм», а также работала как художник по костюму над спектаклями и фильмами [3].

Постановки Сергея Дягилева, 1908-1914 гг., образы и костюмы героев русских театральных постановок познакомили западноевропейскую публику с широким диапазоном русской культуры, культурой Древней Руси. Стилизованные сценические костюмы являлись импульсом для многих модельеров, которые по-новому воспринимали российскую моду. Эскизы, созданные Бакстом, были уникальными: в них присутствовало современное прочтение моды с соответствием театрального образа. Его эскизы на тему русского традиционного сказочного сюжета знакомили современных зрителей, модельеров с неизвестной ранее стороной русской культуры. Наталья Гончарова создавала яркие по колориту костюмы, которые знакомили зрителей с творчеством Николая Рериха: «Весна священная», «Садко». Сценические костюмы сыграли определенную роль в знакомстве западноевропейской публики с широким пластом русской национальной и народной культуры.

Дягилевские сезоны повлияли на знакомство европейской публики с русской культурой через театральную эстетику: в 20-ые гг. создаются текстильные рисунки в национальном русском стиле с храмом Василия Блаженного с декором в виде цветов, вышитых гладью. Этому способствовали образы и костюмы героев русских театральных постановок, таких как «Шехерезада» (1910 г.), «Золотой петушок» (1908 г.), «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная» и другие спектакли «Русских сезонов» С. Дягилева. Образ Жар-Птицы решается на основе платья-рубahi прямого кроя, дополненного поясом с растительным орнаментом и бусинами, которые при переплетении создают имитацию перьев. Этот период связан с успешным сотрудничеством французских кутюрье с русскими художниками – с Бакстом и Эрте. Русские актрисы демонстрируют их наряды и на сцене, и в свете, что, конечно, приносит дополнительную популярность Домам моды. Угождая вкусам артистической среды, «русско-восточный стиль» стал олицетворением богемного шика. Дягилевская эстетика особенно повлияла на развитие искусства и моды за рубежом: «русский стиль» становится значимым явлением мировой культуры. Так, можно разделить влияние «русского стиля» на направления: русские фольклорные, славянские мотивы, а также мотивы, которые стали популярны благодаря Дягилеву – восточные, античные, не относящиеся прямо к исконно национально-русским мотивам, но привезенные русским творцом.

При обращении к интерпретации в костюме и в моде, необходимо обратиться к творчеству Московского дома моделей (общесоюзный дом моделей одежды или ОДМО), который объединял лучших художников-модельеров и становился во главе отечественной моды [4]. Деятельность моделирующих организаций была прервана Великой Отечественной войной. Московский дом моделей возобновил свою работу лишь в 1944 г. Как следствие, война повлияла на образ женщины и на ее костюм.

Идеалом является женщина-солдат, женщина-труженица. Визуальным воплощением этого идеала служит одежда: жесткие плечи, широкий пояс, платья и пальто, напоминающие военную шинель.

В послевоенный период наблюдается обновление цветовой гаммы советского костюма, он становится более нарядным по причине потребности людей в обновлении образа жизни. В этот период создаются экспериментальные цеха для разработки и создания перспективных коллекций.

К первому поколению художников Дома моделей Советского союза можно отнести модельеров 40-х г. Ф.А. Гореленкову, Е.А. Федотову, М.Д. Плотникову, А. Бланк. Их работы отличались ярким моделированием и стилизацией народных костюмов. Второе поколение – К.Е. Божнева, В.И. Аралова, Л.А. Турчановская, А.Ф. Куличев. Третье поколение 60-70-х годов художников-модельеров (В. Зайцев, Г. Зейналов, Л. Телегина, В. Булгаков, А. Игманд, С. Качарава), по-новому переосмыслило в своем творчестве использование русского национального наследия в современном костюме. Их модели отличались более органичным новаторством, соединением традиций и современного общеевропейского стиля.

Одним из первых в СССР художников-модельеров была В.И. Аралова, которая начала работу в ОДМО. Важное событие в мире моды связано с именем В.И. Араловой, которая придумала «русские сапожки» – «казачок». В 1956 г. их утвердили в мире моды. В 1959 г. состоялась поездка Дома моделей во главе с художником В.И. Араловой в Нью-Йорк, впечатление произвели фольклорные мотивы в моделях молодых художников.

Примечательным для данного исследования является обращение к театральным постановкам XX в., с которыми до сих пор может ознакомиться современный зритель воочию. Речь идет о постановке оперы-былины «Садко» на сцене Мариинского театра. Сегодня, в сценографии оперы «Садко» ощущается мощное влияние художественного языка отечественных мастеров прошлого на современное театральное искусство, выраженное, как к обращению к народному искусству, так и к костюму. Каждый художник, исходя из своей художественной манеры, создает свой уникальный мир. Так, Аполлинарий Васнецов для постановки 1901 г. использовал метод реконструкции древнего города. Увлечение художника историей, архитектурой, археологией позволяло заглядывать на холсте в далекое прошлое. Коровин для всех своих театральных работ на тему «Садко» (1897 г., 1920 г.) использовал метод интерпретации. В опере «Садко» 1993 г. Мариинского театра художники используют два метода – реконструкция декораций по эскизам Коровина, интерпретация сценографии, переработка сценографии с использованием современных технологий, интерпретация русского народного костюма и сказочного

костюма для подводного царства. При рассмотрении костюмов разных постановок «Садко» можно заметить влияние художественного наследия прошлого на творчество современных художников, выраженное в создании классического кроя костюма прошлого.

В киноискусстве интерпретация образов прошлого является одним из главных художественных методов. Так, обращаясь к фильмам режиссеров А.Л. Птушко и А.А. Роу, подтверждается данное предположение. Рассмотрим фильмы «Королевство кривых зеркал» 1963 г. режиссера А.А. Роу, художники по костюмам Арсений Клопотовский и Александр Вагичев, «Финист – Ясный сокол» 1975 г. режиссеров А.А. Роу и Г.Л. Васильев, художница по костюмам Берта Куратова [5].

Режиссер А.А. Роу желал представить персонажей фильма «Королевство кривых зеркал» 1963 г. пионерок-близняшек в маленьком костюме, в костюме эпохи ренессанс, который был типичен для XVI в. Флоренции герцогства тосканского. Обращаясь к картинам флорентийских художников данной эпохи, ощущается мощное влияние костюма прошлого на интерпретацию итальянского костюма в отечественном киноискусстве. Обращаясь к картинам данной эпохи, например, к работе художника Аньоло Бронзино, можно заметить популярность такого рода костюма [3]. Историк моды Александр Васильев в документальном фильме киностудии имени Максима Горького 2020 г. говорит, что художник по костюмам Александр Вагичев подобрал костюм по картинам вышеназванного итальянского художника Бронзино, при этом в сказочном костюме исторические мотивы и детали гиперболизируются.

При разработке костюмов такие художники как Н.П. Ламанова, С.П. Дягилев, Л.С. Бакст, Наталья Гончарова, деятели московского общесоюзного дома моделей (ОДМО), театральные художники XX в. Константин Коровин и Аполлинарий Васнецов, художник по костюмам в кинематографе О.С. Кручинина, обращались к символам и образам русского народного искусства и костюму прошлого, перерабатывая образ в рамках собственной индивидуальной манеры. Исходя из вида искусства, задача в создании костюмного образа трансформируется, если это театральная сцена или экранное искусство – образ может заостряться, гиперболизироваться. Таким образом, можно заключить, что одним из главных художественных методов рассмотренных деятелей искусства является принцип интерпретации.

Список использованных источников:

1. Коршунова Т. Т. (канд. искусствоведения) Костюм в России XVIII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа = Costume in Russia 18th - Early 20th Centuries from the Hermitage Collection : [Альбом]. – Ленинград : Художник РСФСР, 1979. – 281 с.

2. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф. М. Пармон. – Москва: Легпромбытиздат, 1994. – 272 с.

3. Добров А. С. Последний крик моды : Гиляровский и Ламанова / Андрей Добров. Москва, 2016. – 316 с.

4. Щипакина А. А. Мода в СССР: Советский Кузнецкий / Алла Щипакина. – Москва: Слово/ Slovo, 2009. – 387 с.

5. Спутницкая Н. Ю. Волшебная сказка и фольклорные традиции в российском детском кино : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.03 <Кино-, теле- и другие экранные искусства> / Спутницкая Нина Юрьевна ; [НИИ киноискусства]. – Москва, 2010. – 27 с.

© Павленко П.С., 2024

УДК 74.01/09

ВЛИЯНИЕ ВЫСОКОЙ МОДЫ НА КАТЕГОРИЮ МАСС-МАРКЕТА: ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРЕНДОВ

Патрушева Е.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Кто задает тренды в мире моды? Какие изменения они претерпевают на пути своего развития и как попадают в сегмент масс-маркета, доступный всему населению?

Современный фэшн-рынок на данный момент имеет четкую иерархию, которая наглядно демонстрирует, кто является прародителем всех модных тенденций, кто диктует правила, которым следуют все модельеры мира, от крупных брендов до локальных.

На вершине этой пирамидальной структуры находится категория от-кутюр (haute couture), за ней следует прет-а-порте-де-люкс (pre^t-a-porte de luxe) и прет-а-порте. После них расположена категория диффузных брендов, далее фабричных брендов и брендов розничного продавца. Цепочку замыкает категория масс-маркета, которая составляет основу всей пирамиды фэшн-бизнеса (рис. 1).

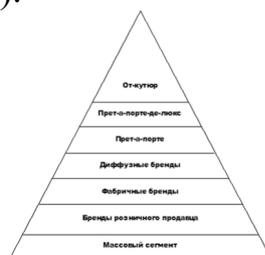


Рисунок 1 – Пирамидальная структура фэшн-рынка

Начиная с категории от-кутюр и заканчивая диффузными брендами, данная половина пирамиды считается предметом роскоши. Именно эти бренды, созданные великими модельерами и имеющие многолетнюю историю, считаются знаковыми и наиболее весомыми.

Появление диффузных дизайнерских брендов продиктовано спецификой линий одежды прет-а-порте и от-кутюр – чаще всего, данная одежда производится в лимитированных количествах, по высоким ценам, вследствие чего ее продажа не приносит такой доход, как массовый сегмент, занимающий большую часть фэшн-рынка. Высокая мода – это высокое искусство, которое может задать направление для развития модных тенденций. По статистике, дизайнеры масс-маркета вдохновляются не направлением от-кутюр, а категориями, стоящими гораздо ниже. Они более пригодны для жизни в рамках фэшн-бизнеса, более конкурентоспособны и рентабельны.

Всем известно, что одежда диффузных брендов – это своеобразная матрица, которая становится «донором» для появления краткосрочных трендов, доступных для населения всей планеты.

Так откуда же берут свое начало эти тенденции? Любой дизайнер, работающий в бренде одежды, знает об определенной структуре работы с коллекциями на будущие сезоны. Как правило, для вдохновения используются лукбуки (lookbooks) мировых брендов, создающие настроение на сезонную коллекцию. В свою очередь, эти амбассадоры моды и фэшн-гиганты апеллируют информацией, предоставляемой тренд-бюро. Работа тренд-бюро заключается в сотрудничестве с фабриками, которые производят и окрашивают ткани, предлагают разные расцветки и принты. Исходя из этих наработок, сотрудники тренд-бюро определяют наиболее актуальные материалы. Данные образцы послужат основой для создания моделей одежды, которые будут популярны в течение 3-5 лет.

Разработки, предлагаемые тренд-бюро, будут трансформированы, индивидуализированы под каждый бренд одежды в зависимости от его ценового сегмента, целевой аудитории и миссии. Результаты этой работы мы видим на показах моды.

Говоря о фабричных брендах, брендах розничных продавцов и массового сегмента, мы должны понимать, что они перенимают все описанные выше процессы, но с опозданием на несколько лет. Все тенденции, определенные мировыми брендами, трансформируются и в разы упрощаются. Это происходит из-за различий в целевой аудитории и ценовой политики. Бренды масс-маркета используют более дешевые материалы, уменьшают расход ткани, меняют обработку на более доступную и недорогую, исходя из своих возможностей как материальных, так и технических. В связи с этим мы видим лишь отголоски тех образов, которые были представлены на показах.

Еще одной особенностью масс-маркета является невозможность работать только с трендовыми моделями, которые через сезон будут уже неактуальны. Это объясняется тем, что цикл производства может значительно растягиваться, что увеличивает вероятность непопадания в тренды, а, соответственно, и потерю прибыли. Поэтому все крупные бренды масс-маркета имеют определенную базу моделей, которая из года в год практически не меняется или трансформируется незначительно. Как правило, эти модели являются наиболее прибыльными и продаваемыми. По результатам анализа продаж выстраивается ассортиментная матрица, в основе которой лежат базовые конструкции. Чтобы разнообразить ассортимент, дизайнеры могут менять детали кроя (воротники, рукава, карманы, горловину, длину изделия) или добавлять акцентные детали (паты, рюши, воланы и т.д.). Каждый сезон матрица обновляется и утверждается заново, но она всегда объединена единой концепцией, заданной на следующий сезон (рис. 2).



Рисунок 2 – Ассортиментная матрица

Таким образом, все, что мы видим в магазинах, это продукт множество раз переработанный и упрощенный. Дизайнеры должны четко отслеживать все этапы работы над коллекцией, чтобы не отойти от концепции, трансформируя продукты из категории прет-а-порте.

Список использованных источников:

1. Андреева А.Н. Портфельный подход к управлению брендами категории роскоши в фэшн-бизнесе: базовые концепции, ретроспектива и возможные сценарии // Бренд-менеджмент. - 2007. - №2. - С. 70-87.

2. Петушкова Г. И. Создание и пути продвижения коммерческой коллекции одежды // Дизайн и технологии. 2018. № 63 (105). С. 14-18.

© Патрушева Е.Д., 2024

УДК 7.05: 658.512.2

ОТ ТРАДИЦИЙ К СОВРЕМЕННОСТИ: РУССКИЕ КОДЫ В БРЕНДАХ

Пригонюк Е.В., Шеховцова Д.С.

Научный руководитель Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Целью исследования является изучение и анализ работы российских брендов и марок с русскими культурными кодами и фольклорными мотивами в собственном ДНК. Исследование причин настойчивого внимания дизайнеров к данным темам, как ответа на запрос общества о необходимости возвращения к исконным корням и смыслам.

В качестве объекта исследования за основу была взята современная модная продукция, производимая российскими брендами. Предмет исследования – это различные проявления русских кодов и фольклорных мотивов, отражающие особенные черты модных домов и придающие им уникальность и притягательность для современного потребителя. Методами исследования послужили анализ различных данных, содержащихся в различных информационных источниках и иллюстрационном материале, метод описательного принципа, где модный костюм рассматривается как объект, транслирующий русский культурный код.

На сегодняшний день индустрия моды пребывает в раздвоенном состоянии между масштабной глобализацией продукта и его камерностью. С одной стороны, индустрия испытывает воздействие растущей скорости модных процессов, стремительность смены трендов, сокращение индивидуальности в творческих идеях и концепциях. Грань культурного отличия, создававшая уникальность каждого бренда, лишается индивидуальных особенностей в мировом понимании. С другой стороны заметен всплеск интереса в обществе к локальным торговым маркам. Данное направление сформировалось у потребителя недавно. В связи с уходом с российского рынка нескольких десятков западных брендов, внимание общества сейчас полностью сфокусировано на отечественной продукции [1]. Человеку при любых обстоятельствах необходима одежда, а российский дизайнер в состоянии предложить модную продукцию не хуже европейской. В череде перечисленных событий растет запрос на культурные и традиционные визуалы, вписанные как в молодые марки, так и в уже состоявшиеся модные дома.

Русский культурный код – это совокупность символов, традиций, ценностей и исторического опыта, которые формируют идентичность

русского народа и создают уникальный культурный контекст, который продолжает развиваться и адаптироваться в современном мире. Россия насыщена огромным количеством народных промыслов, а также креативными дизайнерами, которые постоянно стараются актуализировать различные старинные ремесленные техники. Одним из ярких представителей этого направления – дизайнеров возрождающих интерес к русским кодам – является бренд Alexandra Georgieva, который родился на базе фабрики «Крестецкая строчка». Главная «фишка» при создании новых коллекций этой марки – это использование прикладных элементов крестецкой строчки в моделях [2]. Команда бренда не только сохраняет уникальное ремесло, но и развивает его. Марка Alexandra Georgieva стала креативной лабораторией, где мастера могут позволить себе любые эксперименты. Так, например, если раньше крестецкая вышивка создавалась только в белом и черном цветах, то сегодня бренд уже создает цветную вышивку и показывает успешные результаты работы с кроем, внедрением вышивки в структуру лекал из разных тканей, создания ее на альтернативных классическому льну материалах (рис. 1).

Дизайнер из Мурманска Саша Гапанович в далеком 2003 году при создании первых коллекций уже активно переосмысляла локальные культурные коды, формы народного традиционного костюма, работая с темой памяти, семейной и культурной. Дизайнер черпает вдохновение на Крайнем Севере, объединяя локальные образы, паттерны, детали со смыслами мирового концептуального люкса. В 2024 году бренд Garapovich выпустил свадебную коллекцию «Царь-девица» – легкую, воздушную, призрачную и в духе ДНК бренда. Линейка одежды реализована в рамках проекта «Ассоциации» от музея «Царское село» и вдохновлена «Сказкой о царе Салтане» А.С. Пушкина, которая в черновом варианте называлась «Царь-девица». Белоснежные летящие ткани, А-образные силуэты, цветочные драпировки и полупрозрачная многослойность репрезентуют отношение дизайнера к женщине, воплощенной в образе Царевны-лебедь – прекрасной, доброй, рассудительной волшебнице двойственной природы воды и воздуха (рис. 1).

Русское наследие как сокровище мировой культуры является также ДНК такого бренда как Alena Akhmadullina. Создавая свои коллекции на основе сюжетов русских и зарубежных сказок, дизайнер дает возможность современным девушкам почувствовать сказку в настоящей жизни. Новая коллекция осень-зима 2024/25 во всей своей силе выражает коды бренда и при этом вдохновлена совершенно новым источником художественной мысли. Используя свой фирменный сказочный язык, бренд впервые в своей истории использовал исторический сюжет, в котором в силу его удивительной истории переплетаются реальность и миф. Речь идет о принцессе Софье Палеолог, наследнице Византийской империи, ставшей

женой Ивана III Великого, который объединил русские земли под гербом Московского княжества (рис. 1)

Фольклорный стиль, как один из главных русских культурных кодов, богат различной отделкой моделей одежды в вид плетения, пэчворка, аппликации или вкрапления бусин. Ткани используются натуральные, такие как хлопок, лен, крапива [2]. Так коллекция бренда RomaUvarovDesign осень-зима 2023/24 объединяет в себе уникальную технику апсайкл-вязки, при которой нити разных цветов сплетаются друг с другом для получения индивидуального узора, который никогда не повторяется. Все вязаные элементы коллекции создаются вручную мастерами бренда. При этом было использовано исключительно апсайкл-сырье: остатки пряжи и винтажные трикотажные изделия, распущенные на отдельные нити. Русская культура очень явно передается в одежде молодого дизайнера. Создавая свои первые коллекции, Рома Уваров еще ни разу не покидал родину, именно поэтому в его коллекциях так явно читается русский код, ведь это все, что он видел и знал. Таким образом, каждая его коллекция все ближе к дому, чем предыдущая (рис. 1).



Рисунок 1 – Фотосъемка коллекций брендов осень-зима 2024

Достаточно известные именитые дизайнеры вдохновляются не только народным костюмом и нарядами имперских времен, но и древнерусскими сказками, народными промыслами, невероятно захватывающей историей. Однако на рынок моды выходит новое поколение дизайнеров с иным видением, их впечатляет возможность сохранить и применить богатейшее наследие страны, при этом переосмыслить его через призму современной моды и трендов [3]. К примеру, коллекции марки MUR строятся, в первую очередь, на детских воспоминаниях. Устав от «ровных» вещей и минимализма, дизайнер Анна Дружинина хочет дать старым вещам из детства новое дыхание, но не стать унылым отголоском из бабушкиного шкафа. Марка отлично переосмысляет старое, чтобы современный человек обратил на это внимание. Вся одежда подходит не только ей, но и ему, так как все модели представлены в onesize и большинство из них адаптируются под фигуру самим человеком. Так, многие вещи MUR можно трансформировать с помощью шнуров, дополнительных басок и рукавов. При этом наравне с формами и силуэтами, материалы также становятся отголосками картинок, пришедших из детства. Особенность многих коллекций MUR именно в применяемых материалах и тканях. Это редкие ситцы, шелк ручной работы и другие полотна. Ткани в коллекции «СССР» – это обращение к образам «бабушкиных» домашних халатов, теплых тяжелых одеял, подушек и ковров (рис. 2).

Еще один бренд, выстраивающий свой ДНК на основе воспоминаний, марка «БЕРЕГА». Для дизайнера Юли Анисимовой вдохновением для создания собственной марки послужил Русский Север, как семейная история о поиске собственной идентичности. Все украшения изготавливаются с использованием традиционных технологий, в которых основное внимание не уделяется декоративным элементам, которые легко воспринимаются и понятны каждому [4]. Украшения бренда – это полностью ручная работа, выполненная в старинной технике вышивки – сажение по бели, где основной цвет – это жемчуг – символ Русского Севера, его богатства, изящество. Как говорит сам дизайнер в одном из своих интервью, «...berega, как будто от слова беречь». И действительно, марка с особой теплотой и нежностью сохраняет древние техники вышивки, где все украшения «бережно» и с любовью выполняются руками мастериц (рис. 2).

В украшениях марки VENTIQUATTRO можно также увидеть переосмысление мотивов древнерусской и раннехристианской культуры, наполненной зооморфными сюжетами и символами раннего христианства. За счет своих брошей дизайнер Станислав Фролов встраивает мотивы русской традиционной вышивки в современную одежду, вшивая тем самым физический отклик на историю. Также, как и ранние христиане компактно вмещали в маленькие иконы библейские предания, марка VENTIQUATRRO старается наполнить свои броши и значки целой историей, рассказом, взятыми как из языческих поверий, так и из христианских символов (рис. 2).

Как и Станислав Фролов, Мария Саввина в своей молодой марке «050» совмещает элементы традиционной якутской культуры с современной интернет-культурой. Работая с локальными кодами, дизайнер умело проявляет свою национальную идентичность, делая огромный вклад в развитие традиционной культуры и привлекая тем самым внимание к социокультурным вопросам. В одной из последних съемок команда сумела соединить исторические якутские декорации и нежный образ модели, сбалансированный кислотным макияжем и тяжелой обувью на платформе. А якутская салама нашла себя в кислотных светоотражающих элементах как фон и поддерживается колготками в сетку (рис. 2).



Рисунок 2 – Фотосъемка фешн-продуктов локальных марок

В процессе работы над нашим исследованием мы убедились, как увлекательно и необычно опытные бренды и только открывшиеся марки работают с древними традициями. В их коллекциях есть столько схожего и при этом такого разного. Если уже давно сформировавшиеся дома мод идут к созданию коллекции через древнерусские мифы, славянские сказки,

фольклорные силуэты и формы, то молодые марки, как правило, чаще обращаются к эмоциональной составляющей русской культуры, к воспоминаниям из детства, к личному восприятию русского кода для поиска собственной идентичности. В большинстве коллекций русских домов мод русский культурный код трактуется не всегда однозначно и может иметь различное звучание в зависимости от дизайнера и его творческого визирования. Раньше «русский код» в моде часто ассоциировался с этническими мотивами, роскошными тканями, а также с образом «русской красавицы», который, порой, был несколько клишированным [5]. Сейчас же дизайнеры все чаще обращаются к глубинным смыслам и образам, которые заложены в русской культуре. Они не просто перенимают традиции, а создают новые формы, образы, экспериментируют с материалами, используя современные технологии и приемы. Важно, что новое поколение дизайнеров не стремится к простому копированию. Они пытаются найти новые пути использования традиционных элементов, чтобы сделать их актуальными и уникальными в современном мире. Для многих молодых дизайнеров русский культурный код – это не просто эстетика, а глубокие личные переживания, связанные с детством, воспоминаниями, духовными ценностями.

В рамках рассматриваемой проблемы русской культуры в совершенно разных локальных брендах, ассимиляции коллекций дизайнеров с конкретными традициями, народностями, местной культурой необходимо понимать, что все больше и больше отечественных дизайнеров внедряют в современную одежду огромное множество национальных, локальных и культурных кодов. При этом попытки стереотипного восприятия никак не касаются тех модных продуктов, которые современный потребитель может наблюдать в магазинах торговых центров. Стоит упомянуть, что мода по-прежнему находится на пересечении глобальных и локальных культурных влияний. В условиях глобализации дизайнеры сталкиваются с необходимостью находить баланс между универсальными трендами и уникальными региональными особенностями. Это создает интересные возможности для создания коллекций, которые могут отражать культурные коды и идентичности, сохраняя при этом актуальность на международной арене.

Таким образом, можно сделать вывод, что задача современных дизайнеров заключается не только в создании красивой одежды, но и в том, чтобы рассказать историю, которая будет резонировать с потребителями, подчеркивая их индивидуальность и связь с культурным наследием. Это может привести к более устойчивому и осознанному подходу к моде, где ценятся не только эстетические, но и культурные аспекты.

Список использованных источников:

1. Пономарева А. А., Пузанская А. К., Передерий М. В. Развитие индустрии моды в условиях санкционного режима //XVII международная конференция " Российские регионы в фокусе перемен": сборник докладов. – Екатеринбург, 2022. – ООО Издательский Дом «Ажур», 2023. – С. 577-582.

2. Березина А. П. Особенности фольклорного стиля и русского традиционного костюма //Сборник трудов II международной научно-практической конференции «Инновации и дизайн». – Промышленность. Инновации. Дизайн, 2022. – №. 1. – С. 96-105.

3. Филиппова Г. С. Культурный код как составляющая модного бренда //ББК 85.12 я43 Т384. – 2021. – С. 581.

4. Данилова М. А., Пуговкина Т. В. Современная индустрия моды: возвращение к национальным кодам и идентичности //Сборник материалов Всероссийской стратегической сессии по укреплению общероссийской гражданской идентичности (18 апреля 2023 г.)/Под ред. ИВ Осипова. Институт гражданской идентичности.– М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина» – 2023. – С. 115.

5. Богмацера Д.В. Внедрение культурного кода в мир моды //Школа молодых новаторов. – 2022. – С. 391-393.

© Пригонюк Е.В., Шеховцова Д.С., 2024

УДК 7.05: 658.512.2

ТЕХНОЛОГИЯ ВАЛЯНИЯ: КАК ВАЛЯНИЕ ШЕРСТИ ПРЕОБРАЗУЕТ ПАЛЬТОВУЮ ТКАНЬ

Пригонюк Е.В., Шеховцова Д.С.
Научный руководитель Дубоносова Е.А.
*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Валяние – это не просто традиционный метод обработки шерсти, а настоящая искусство, способное преобразить простые текстильные изделия в уникальные и стильные предметы одежды. В рамках нашего исследования мы не только изучили основные принципы технологии валяния, но и представили капсульную коллекцию пальто, созданных по мотивам традиционных костюмов сибирских народов, с использованием этого метода. Каждое изделие в нашей коллекции – это результат подробной работы с источниками, экспериментов и творческого подхода, который подчеркивает индивидуальность и выразительность валяния. Мы рассмотрели, как этот процесс влияет на текстуру, форму и эстетические качества пальтовой ткани.

Валяние из шерсти – это древнее ремесло, которое зародилось более 5000 лет назад, а самый знаменитый миф о первом валяном ковре связывают с Ноевым ковчегом. Для многих народов войлок, образующийся в процессе уплотнения шерсти, считался культовым материалом, поскольку был единственным вариантом текстиля. Считается, что его истоки находятся в Центральной Азии, особенно в регионах, таких как Монголия и Казахстан. Тюркские народы и валяние всегда имели очень тесную связь. Оно было важным аспектом их повседневной жизни и культуры. Из войлока умельцы создавали шубы и головные уборы, а так же свои дома – юрты (рис. 1).

В средние века ремесло так же пользовалось своей популярностью среди европейских стран. В Германии и Швейцарии с использованием технологии валяния создавались традиционные костюмы и шляпы (рис. 1).



Рисунок 1 – Изделия из войлока

В последние десятилетия валяние шерсти вновь стало популярным среди дизайнеров и ремесленников. Итальянский бренд одежды Мах Мара использует в производстве высококачественную шерсть для валяния, что обеспечивает тепло и комфорт. Шерсть часто обрабатывают так, чтобы создать плотную и текстурированную ткань (рис. 2).



Рисунок 2 – Изделия бренда Мах Мара

Наша коллекция пальто не выполнена полностью из войлока, а лишь задекорирована с помощью валяния. Вдохновили нас на создание таких форм и силуэтов костюмы народов Сибири, таких как ненцы, эвенки и телеуты. В силу погодных условий жителям сибирских земель пришлось освоить ремесло валяние, чтобы тёплая одежда из войлока спасала их в самые сильные морозы. Первое изделие (рис. 3) в такой технике – длинное пальто со шлейфом, утеплителем и подкладкой. Необычность ему придают детали: воротник-шаль, подвороты на рукавах, рукава реглан и двубортная застёжка. мех изящно стекает по рукавам и шлейфу пальто, создавая ощущение, будто человек странствовал по зимней тайге и снег цеплялся о края изделия. Плавный переход между пальтовой тканью и шерстью создаёт валяние шерсти по краю. Основное крепление меха к изделию осуществляется за счёт пристрачивания полотна к частям пальто. Так же

для идеального перехода между фактурами по краям мы приваляли мех без основного полотна. Для выполнения техники мы использовали иглы для валяния и поролоновые губки. Под слоем пальтовой ткани располагается губка, затем ворс шерсти по частям колющими движениями объединяется с пальтовой тканью и изделие приобретает уже иной, более богатый и изысканный вид. Так же образ дополняют топ из такой же шерсти, головной убор как у Сибирского шамана, чёрные брюки и сапоги в цвет.

Второе изделие (рис. 3) в коллекции с декорированием в технике валяния – это пальто длиной до бёдер с удлинением спереди и сзади, что придаёт ему необычность. Так же здесь присутствуют рукава реглан и двубортная застёжка на запах. Из тех же материалов выполнена расклешённая юбка длины макси. Она повторяет приём в пальто с застёжкой на запах, что делает образ единым. Здесь мех расположился по низу пальто, по рукавам, плечам и по краю юбки. Уже знакомым нам методом был выполнен декор мехом в этих изделиях: с помощью иглки для валяния и поролоновой губки. Комплект дополнен чёрными сапогами на невысоком каблуке и шапкой в стиле народа Чукчи.



Рисунок 3 – Модели из коллекции Сибирь

В заключение хотим подчеркнуть, что эта древняя техника не только сохраняет традиции, но и открывает новые горизонты в мире моды. Валяние шерсти стало ключевым элементом в создании нашей коллекции пальто, придавая изделиям уникальность и выразительность.

Исторически валяние использовалось для создания прочных и теплых изделий, а сегодня оно позволяет дизайнеру экспериментировать с текстурами и формами. В процессе работы над пальто мы смогли интегрировать валяный мех, который не только добавил эстетическую ценность, но и улучшил функциональные характеристики изделий.

Каждое пальто стало не просто одеждой, а настоящим произведением искусства, в котором сочетаются традиционные техники и современные тенденции. Так пальто стали не только изящнее, но и теплее.

Таким образом, валяние шерсти сыграло центральную роль в создании нашей коллекции, обогатив её как с художественной, так и с практической точки зрения. Это подтверждает, что традиционные ремесленные техники могут находить новое применение в современном мире моды, вдохновляя нас на дальнейшие эксперименты и открытия.

Список использованных источников:

1. Маркова М. А., Дробот А. С. Фелтинг, фильцевание или просто валяние из шерсти //XI Международный молодежный форум" Образование. Наука. Производство". – 2019. – С. 2915-2918.
2. Кимеева Т. И., Ондар А. Б. Традиционный костюм тюркоязычных народов Сибири в собраниях музеев: история изучения и актуализация //Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – №. 2. – С. 25-27.
3. Петрова Н. Е. Валяние шерсти //Интеллектуальный потенциал XXI века инновационной России. – 2019. – С. 219-224.
4. Рязанова И. А., Зарецкая Г. П. Актуальность использования натурального меха при изготовлении модных аксессуаров //ДИСК-2021. - 2021. – С. 193-195

© Пригонюк Е.В., Шеховцова Д.С., 2024

УДК 677.016

ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ ОКРАШИВАНИЯ ТКАНИ

Рагимова Д.А., Самратов И.М., Купреева Д.В.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет технологий и управления имени К.Г. Разумовского (Первый казачий университет)», Москва

Крашение имеет давнюю историю и играло значительную роль в различных культурах. Исследования показали, что регионы с высокими температурами часто богаты растениями, содержащими красители. К таким регионам относятся Азия, Африка, обе Америки и другие жаркие области. Методы крашения со временем распространились и на умеренные зоны, включая Европу. В древности мастера крашения умели получать около 800 разнообразных цветов и оттенков, используя ограниченный набор природных красителей. Также они применяли метод, известный как «лаки», где добавлялись соли металлов, называемые протравами. Эта техника была широко распространена в Восточном Средиземноморье, включая Палестину и Египет. Ткани из этих регионов содержали сочетания протрав с железом, алюминием, цинком, медью, хромом и оловом, которые вновь стали известны в Европе лишь в XVII веке. Для закрепления цвета на хлопчатобумажных тканях использовался танин, присутствующий в некоторых растениях. Еще одним значимым достижением стало внедрение технологии окрашивания с помощью кубического индиго. Комбинация этого вещества с различными составляющими желтых красителей позволяла создавать множество вариаций зеленого цвета. Этот новаторский подход помог справиться с

дефицитом природных ресурсов, которые ранее использовались для получения зеленого цвета на тканях [1].

Красители синего цвета имели огромную ценность, особенно это касалось античного тирского пурпура, получаемого из средиземноморского моллюска *Murex brandaris*. Красно-фиолетовый краситель отличался своей стойкостью и активно использовался для окрашивания шелковых, шерстяных и льняных тканей. Процесс окрашивания включал измельчение раковин улиток и последующее погружение их в воду для создания красящего раствора, которым затем обрабатывали ткань и оставляли сушиться на воздухе. Близ городов Тир и Сидон обнаружены остатки раковин моллюсков, что подтверждает значимость этой практики в прошлом. Однако к началу XIV века запасы моллюсков резко сократились, что повлекло упадок традиционного пурпурного окрашивания в Средние Века. Интересно, что сообщества в Никарагуа и Коста-Рике продолжали использовать пурпурный краситель из улиток вплоть до начала XX века [1]. На сегодняшний момент, чтобы получить краситель нужно нырять на 15 метров, но есть возможность, что не будет поймана ни одна моллюска, так как природные условия, могут этому помешать. Также есть разные виды моллюсков, которые дают разный оттенок. Моллюск *Hexaplex trunculus* дает сине-фиолетовый оттенок, моллюск *Bolinus brandaris* дает цвет свернувшейся крови, а моллюск *Stramonita haemastoma* даст красно-фиолетовый цвет.

Индиго, признанный одним из старейших и самых ценных красителей, получил свое название от латинского термина «*indicum*», намекающего на его индийские корни. Различные растения способны производить индиго. Стоит подчеркнуть, что вид *Indigofera*, родом из Индии, активно культивируется в тропических регионах Африки и Центральной Америки. Хотя индиго обладал значительным историческим значением, его экспорт в Европу начался только в XVI веке, а масштабное промышленное применение во Франции началось в середине того же столетия. Однако из-за суеверий и желания сохранить выращивание растения в Англии, Франции и Германии, эти страны наложили строгие ограничения на использование индиго, угрожая нарушителям смертной казнью. Запрет на использование индиго, известного как «дьявольская еда», был введен в 1577 году [1].

До появления возможности импорта индиго вайда, естественный источник синего красителя, занимала важное место в Европе. Это растение встречалось в дикой природе Центральной Европы, на Кавказе и в Малой Азии. Вайда имела ключевое значение в различных областях, включая иконопись, украшение фресок, иллюстрирование миниатюрных рукописей, окрашивание тканей и пряжи. Русские наименования, такие как «крутик», «голубика», «шарник», «фарбовник» и другие, свидетельствуют о значимости этого растения. Необходимо отметить, что при Петре I эти

растительные ресурсы начали экспортироваться за пределы национальных границ посредством морских перевозок из Архангельска [1].

Rubia tinctorum, больше известная как марена, содержит краситель в своем корне. Ее появление в середине XV века привело к созданию крупных плантаций в Голландии, Баварии, Бельгии и на Кавказе. Окрашивание марены основывается на способности ализарина и пурпурина формировать устойчивые и насыщенные цвета при реакции с различными оксидами металлов. Оксид железа дает черные или фиолетовые оттенки, оксид алюминия в роли протравы создает яркие красные или розовые тона, а олово вызывает огненно-красные оттенки. Марена используется для окрашивания шелка, шерсти, льна и хлопка. При окрашивании хлопка используется масляная протрава для получения миндальных оттенков. Применяется оливковое масло, известное своими свойствами создавать идеальные эмульсии. Ткань поочередно погружается в эту эмульсию, что способствует ее эффективному взаимодействию с минеральными солями и красителями, такими как ализарин. В результате получаются яркие оттенки с мягкой текстурой и блестящим эффектом. Эта техника была широко распространена при окрашивании кумача на российских хлопчатобумажных фабриках [1].

Кошениль – это пигмент, который получают из высушенных самок жука *Coccus cacti*. Это насекомое изначально обитало в Мексике на кактусах *Coccinellifera oruntia*. Позже его разведение распространилось на Алжир, Тунис, Марокко и Испанию, где оно успешно адаптировалось на тех же кактусах, привезенных из Южной Америки. Чтобы получить 1 килограмм высушенной кошенили, необходимо уничтожить и высушить приблизительно 140 тысяч насекомых. Их убивают либо горячей водой, либо высокими температурами, помещая в нагретые емкости. При добавлении алюминиевых, оловянных или цинковых протрав при окрашивании шерсти и шелка кошенилью получают яркие и изысканные малиновые оттенки, устойчивые к стирке и свету. При кипячении кошенили с водой и добавлении квасцов образуется осадок, состоящий главным образом из алюмоиниево-кальциевой соли карминовой кислоты, известный как кармин. В Европу кармин попал после завоевания Мексики испанцами в 1510 году. Однако его использование в краске началось только в XVII веке в Голландии. Даже сегодня кармин остается важным ингредиентом в качестве акварельного пигмента и используется для пищевого и ароматического окрашивания [1].

Локао, чаще именуемый как китайская зелень, является красителем, получаемым из коры растений рода *Rhamnus*, в частности *Rhamnus chloroforus* и *Rhamnus utilis*. Его происхождение прослеживается исключительно в Древнем Китае. Важной вехой стало открытие в 1848 году, когда из китайского растения был выделен хромофор локаин (локаиновая кислота). Локаин, нанесенный на шерсть, придавал ей зеленые

тона без использования протрав. Хлопок обрабатывали щелочным раствором хлорида олова, а шелк травлили железом. Зеленый оттенок проявлялся после окисления под воздействием воздуха [1].

Всегда искусство окрашивания тканей представляло собой сложный процесс, включавший множество этапов.

В XIX веке начался переход к синтезу органических красителей, таких как анилиновые красители и их химические модификации. Развитие химической промышленности в конце XIX – начале XX века сделало производство синтетических красителей более экономически выгодным и массовым, увеличивая их доступность и разнообразие.

Сегодня синтетические красители широко используются в текстильной промышленности благодаря своей доступности, разнообразию и стойкости к выцветанию, играя ключевую роль в создании разнообразных окрасок и дизайнов текстильных изделий.

Переход на синтетические красители привел к более эффективному и масштабному производству окрашенных материалов, однако одновременно привел и к утрате уникальных традиций и знаний, связанных с природными красителями. В последние годы, в связи с растущим вниманием к устойчивым производственным методам и сохранению культурного наследия, наблюдается возрождение искусства окрашивания натуральными красителями. Восстановление этих древних знаний является важной задачей для сохранения культурного наследия и развития модного дизайна.

Сегодня проводятся новые исследования в области окрашивания тканей. Одним из таких методов является использование микроорганизмов.

Микроорганизмы применяются, потому что сырье для них легкодоступно, производство на основе этой технологии легче масштабировать, оно становится менее зависимым от внешних факторов, таких как не урожайность. Кроме того, снижается количество технологических этапов и отходов.

Несколько крупных компаний из разных стран приняли решение о разработке новых методов окрашивания тканей с использованием микроорганизмов.

Французская биотехнологическая компания Pili, работающая в секторе B2B, занимается производством красителей и пигментов на биологической основе, стремясь уменьшить воздействие производства на окружающую среду [2].

Продукты компании ориентированы на текстильную, полиграфическую и лакокрасочную отрасли. Краситель имеет устойчивое промышленное производство, стабильное качество, высокую чистоту и эффективность. Аналог индиго, предлагаемый компанией, обладает аналогичной стойкостью и долговечностью.

Процесс начинается с биомассы, полученной из сельскохозяйственных отходов. Бактерии производят красящие ферменты путем ферментации сахара и других питательных веществ. Пигменты отделяются от микроорганизмов через фильтрацию и применяются в различных промышленных областях, включая текстильную промышленность. Во время фильтрации образуются ароматические соединения, которые служат основой для создания парфюмерной продукции, ароматизаторов, косметических средств и фармацевтической продукции [3].

Американская компания Faber Futures в составе NPOL – Normal Phenomena of Life использует для окрашивания микроорганизм *Streptomyces coelicolor*. Эта бактерия обитает в почве по всему миру и хорошо изучена. Её геном полностью расшифрован. Она не является патогенной и не вызывает заболеваний у людей, животных или растений. Напротив, она играет важную роль в поддержании баланса в экосистеме, участвуя в различных природных процессах. Использование этого микроорганизма вполне обосновано исходя из этих факторов [4].

Технология на первый взгляд кажется простой: достаточно очистить ткань и поместить её в биореактор с микроорганизмами. Однако процесс окрашивания зависит от множества факторов, которые играют ключевую роль в создании благоприятной среды для роста бактерий. Одним из важных параметров является текстиль, но также важно учитывать температуру, состав сырья и насыщенность кислорода в культуре бактерий. Любые колебания в этих параметрах могут привести к различным текстурам и цветам одежды, делая каждую вещь уникальной. Как отмечает основатель, «Ткань становится своего рода матрицей, поддерживающей живую биологическую систему».

Значительным преимуществом данной технологии является то, что она не требует использования химических веществ для нанесения пигмента.

В 2024 году компания Faber Futures представила куртку Exploring Jacket, окрашенную бактериями. Выставка NPOL дебютировала на Лондонском фестивале дизайна в том же году. Куртка Exploring Jacket стала одним из первых продуктов подобного рода. Планируется создать сеть децентрализованных лабораторий или региональных центров по производству красителей, где *S.coelicolor* будет использовать местные отходы и побочные продукты региональной промышленности в качестве источника питания.

Переход текстильной промышленности на биопроизводство представляет собой сложную задачу, требующую значительного времени и усилий. Традиционно эта отрасль зависела от недорогого ископаемого сырья и устоявшихся процессов. Однако технологии, основанные на использовании микроорганизмов, обладают огромным потенциалом и

перспективами не только как альтернатива ископаемым ресурсам, защите окружающей среды и созданию новых материалов, но и для всей промышленности в целом, а не только для модной индустрии.

Список использованных источников:

1. Фахразиева Р. Р. Эволюция исторических практик окрашивания плательных тканей в контексте развития одежды / Фахразиева Р. Р. [Текст] // Publishing House "ANALITIKARODIS". – Москва: Culture and Civilization., 2023. – С. 218-227.

2. All Image Copyright Resides with the Originator French Biotech And Green Chemistry Company Pili Raises \$15.8M To Accelerate Its Industrial Scale-Up And The Decarbonization Of The Colour Industry / All Image Copyright Resides with the Originator [Электронный ресурс] // texintel : [сайт]. – URL: <https://www.texintel.com/eco-news/french-biotech-and-green-chemistry-company-pili-raises-158m-to-accelerate-its-industrial-scale-up-and-the-decarbonization-of-the-colour-industry> (дата обращения: 23.10.2024).

3. Clara Rodríguez Fernández French Startup to Produce Sustainable Textile Dyes Using Microbes / Clara Rodríguez Fernández [Электронный ресурс] // labiotech : [сайт]. – URL: <https://www.labiotech.eu/trends-news/pili-sustainable-textile-dyes/> (дата обращения: 23.10.2024).

4. Rosa Bertoli Normal Phenomena of Life is a pioneering new brand for 'grown to order' products / Rosa Bertoli [Электронный ресурс] // wallpaper : [сайт]. – URL: <https://www.wallpaper.com/design-interiors/normal-phenomena-of-life-npol-launch> (дата обращения: 23.10.2024).

© Рагимова Д.А., Самратов И.М., Купреева Д.В., 2024

УДК 687.01

**КОСТЮМ И ИДЕНТИЧНОСТЬ:
КАК МОДА ОТРАЖАЕТ СОЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ
ВО ВСЕМ МИРЕ**

Ревунова А.В., Горшкова В.М.

Научный руководитель Купреева Д.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Костюм – это не просто одежда, которую мы носим, это выражение нашей индивидуальности, культуры и принадлежности к определённой социальной группе. Костюм включает в себя элементы одежды, аксессуары и даже прически, которые объединяют воедино определённый образ или стиль. мода – это динамичный и постоянно меняющийся процесс, который отражает вкусы и предпочтения общества. Она тесно связана с идентичностью человека, поскольку через выбор стиля мы

можем выразить свою уникальность, продемонстрировать принадлежность к определённой культуре или социальному слою, а также заявить о своих убеждениях и взглядах.

На протяжении истории мода неизменно отражала текущие социальные, экономические и культурные процессы. Она быстро реагирует на изменения в обществе и зачастую предвосхищает их, создавая новые тренды, которые становятся символами эпохи. Мода не только отражает, но и активно влияет на общественные процессы. В последние десятилетия мы видим, как мода становится площадкой для политических протестов, культурного возрождения и утверждения инклюзивности, что подчёркивает её значимость в современном мире. Основная цель статьи – показать, как мода и костюм являются неотъемлемой частью социальных изменений. Через историческую перспективу, примеры из разных культур и анализ текущих тенденций мы увидим, как мода помогает формировать идентичность людей и сообществ, отражая важные социальные сдвиги. Статья раскроет, каким образом мода используется как средство самовыражения и протеста, а также как она продолжает развиваться в условиях глобализации и новых технологий.

В средневековой Европе одежда служила чётким индикатором социального статуса и богатства. Знатные люди носили дорогостоящие ткани, такие как бархат, шелк и мех, украшенные сложной вышивкой и драгоценными камнями. Крестьяне же носили практичную и простую одежду из льна и шерсти, которая подходила для работы. Законы о роскоши контролировали, что люди могли носить в зависимости от их статуса, запрещая ношение определённых тканей и украшений низшими классами. В Китае периода Мин и Цин существовали строгие правила по ношению одежды, которые определяли статус, профессию и ранг человека. Императорские жёлтые драконы на одежде могли носить только члены императорской семьи, а мандаринов (чиновников) можно было узнать по квадратным вышитым знакам с изображением животных, указывающим их ранг. Чёткие различия в одежде были важны для поддержания иерархии, что подчёркивало важность уважения к авторитету и порядку в обществе. Викторианская эпоха: в 19 веке Англия переживала индустриализацию, и мода стала способом для демонстрации социального положения и финансового благополучия. Богатые люди носили сложные наряды, изготовленные из высококачественных материалов, отражая статус владельца. Рабочий класс носил более практичную и скромную одежду, что демонстрировало их принадлежность к трудовому обществу.

В конце 19 – начале 20 века женщины начали бороться за свои права, и одним из символов этой борьбы стало изменение стиля одежды. Корсеты, которые ограничивали свободу движения, стали ассоциироваться с угнетением, и женщины постепенно начали переходить к более свободной и удобной одежде. Первым шагом к эмансипации стали платья

с более простыми кроями и юбки, позволяющие женщинам более активно двигаться. Известный дизайнер Пол Пуаре в начале 20 века ввел в моду платье с заниженной талией, убрав корсет как обязательный элемент женского костюма. В 1920-х годах появился стиль «гарсон», который символизировал освобождение женщин от строгих правил общества. Женщины начали носить укороченные волосы, платья прямого кроя и мужскую одежду, что символизировало независимость и свободу. Во время Второй мировой войны женщины, вынужденные работать на производстве, стали носить практичную рабочую одежду (комбинезоны и брюки). Это изменило восприятие женской моды и сыграло важную роль в последующем распространении брюк как обычного элемента женского гардероба.

Также на 20 век пришлось появление субкультур и контркультур. Рокеры использовали кожаные куртки, джинсы и чёрные футболки как символ мятежного духа и независимости. Этот стиль, популяризованный музыкантами, такими как Элвис Пресли и The Rolling Stones, стал олицетворением свободного и рискованного образа жизни. Байкеры, подобно рокерам, сделали кожаную одежду и цепи символом своей субкультуры, подчеркивая агрессивность и свободу. Хиппи носили яркие, свободные наряды, символизирующие мир, любовь и гармонию с природой. Их одежда часто включала этнические мотивы, цветочные узоры и самодельные элементы, что отражало противостояние массовой культуре и потребительству. Движение хиппи также внесло популяризацию восточной и этнической одежды, смешивая индийские, африканские и мексиканские элементы в стиле. Панки использовали моду как способ шокировать общество и выразить протест против социального порядка. Они носили рваную одежду, металлические шипы, цепи, а также использовали яркие ирокезы и агрессивные макияжи. Эта субкультура ярко демонстрировала протест против массового потребления и коммерциализации, что отражалось и в их подходе к моде – самодельные и переделанные вещи стали частью стиля.

Сегодня комфорт и функциональность стали важными аспектами моды. Спортивный стиль, унисекс и одежда, поддерживающая активный образ жизни, получили широкое распространение, что подчеркивает перемены в обществе.

Быстрая мода (fast fashion) сделала одежду доступной, но повлекла за собой проблемы экологического характера: загрязнение воды, большое количество отходов и использование дешевого труда. Понимание этих проблем привело к появлению движения «медленной моды», которая фокусируется на качестве, долговечности и этичности производства. Дизайнеры и бренды стараются создавать одежду из экологически чистых материалов, а также возвращают моду на ремесленное производство и уникальные вещи ручной работы. Все больше людей предпочитают

покупать меньше, но более качественные вещи, которые прослужат долго и не будут наносить вред окружающей среде. Это изменяет потребительские предпочтения и стимулирует компании адаптироваться к новым реалиям. Движения за устойчивую моду и охрану окружающей среды оказывают давление на бренды, заставляя их внедрять новые технологии и методы, которые снижают экологический след, например, использование переработанных материалов, биопластика и внедрение процессов, которые требуют меньше воды и энергии. Многие модные бренды теперь предлагают программы по утилизации и переработке одежды, что позволяет уменьшить количество текстильных отходов.

История одежды как политического символа. Одежда нередко используется для выражения политических взглядов и протестов. Это может быть, как способ подчеркнуть свое несогласие с властями, так и попытка привлечь внимание к социальной проблеме, например, использование униформы или определенной цветовой палитры может демонстрировать принадлежность к движению или поддержку его идей. Цвета и символы стали важной частью таких протестов, чтобы объединить людей под общим знаменем. Дизайнеры и активисты используют одежду как средство передачи сообщений, будь то печать лозунгов на футболках или создание образов, которые выражают социальные идеи. В современном мире мода активно используется для поднятия тем равенства, защиты окружающей среды и прав человека. В начале 20 века женщины-суфражистки использовали определенные цвета (белый, фиолетовый и зеленый) и одежду, чтобы выразить свою борьбу за избирательное право. Белый цвет стал символом чистоты и справедливости, и женщины часто одевались в белое на митингах, чтобы привлечь внимание и создать визуальное единство. С 1960-х годов и до сегодняшнего дня популярным инструментом выражения протеста стали футболки с лозунгами. Такие простые и доступные элементы одежды позволяют людям быстро и эффективно распространять свои идеи, например, футболки с лозунгами вроде «Black Lives Matter», «We Should All Be Feminists» и «Make Love Not War» стали символами движений за социальные перемены и равенство. Известные дизайнеры, такие как Кэтрин Хэмнетт, использовали футболки для передачи антивоенных и экологических посланий, что сделало моду частью политического и социального активизма. Маски, повязки, головные уборы и другие аксессуары также стали важными элементами протестов. Во время протестов за демократические права в Гонконге протестующие использовали маски для защиты своей личности и в знак солидарности. Желтые зонтики стали символом движения Umbrella Movement. Красные и зеленые ленты, маски Гая Фокса, шапки с ушками в протестах против сексизма – всё это примеры использования аксессуаров и символов, которые усиливают послание участников и создают эффект единства и коллективного действия.



В настоящее время текущей тенденцией и будущим моды становится гендерно-нейтральная мода и размытие границ между мужским и женскими стилями. Всё больше брендов выпускают коллекции, которые не делят одежду на мужскую и женскую. Это отражает сдвиг в понимании гендерной идентичности, где люди всё чаще отказываются от жёстких рамок, предпочитая более гибкие и инклюзивные подходы. Известные дизайнеры, такие как Алессандро Микеле (Gucci), активно поддерживают гендерно-нейтральные коллекции, где смешиваются элементы женского и мужского стилей. Знаменитости, например, Гарри Стайлс или Билли Портер, публично носят одежду, которая бросает вызов традиционным гендерным нормам, способствуя популяризации этого тренда.

Каким образом мода будет развиваться в ближайшем будущем и какие социальные тенденции могут на нее повлиять? Тренд на экологичность будет продолжать развиваться. Люди всё чаще выбирают вещи, которые производятся из переработанных материалов или создаются с минимальным воздействием на природу. Бренды будут усиливать свои усилия по внедрению более устойчивых методов производства и стимулированию переработки. Появление метавселенной и цифровых миров будет стимулировать создание виртуальных коллекций одежды, которые существуют только в цифровом пространстве. Люди будут покупать уникальные наряды для своих аватаров, что создаст совершенно новую индустрию моды. С развитием технологий искусственного интеллекта (AI) и анализа данных, мода станет более персонализированной, что позволит брендам предлагать уникальные вещи, созданные с учётом предпочтений конкретного клиента, и адаптировать свои коллекции под изменяющиеся потребности рынка.

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод. Мода всегда была мощным инструментом самовыражения и отражала общественные изменения и культурные тенденции. От исторической борьбы за права до современных трендов на гендерную нейтральность и устойчивость, одежда помогает людям выразить свою идентичность и заявить о своих убеждениях. Современная мода всё больше становится гибридной, объединяя элементы различных культур, а технологии открывают новые горизонты для её развития. Мода, как и общество, постоянно меняется. Она адаптируется к новым реалиям и тенденциям, отражая политические, экономические и культурные сдвиги. Как средство самовыражения, она помогает людям выстраивать свою идентичность и привлекать внимание к важным вопросам, таким как равноправие, экология и инклюзивность. В будущем мода продолжит служить зеркалом общества, показывая, каким образом социальные и культурные процессы влияют на то, что мы носим и как мы себя через это выражаем.

Список использованных источников:

1. <https://cyberleninka.ru/article/n/moda-kak-kulturnyy-i-sotsialno-psihologicheskii-fenomen>
2. <https://journals.tsutmb.ru/a8/upload/auto/59/41/temp.5941767a1abefef615ec0ea47be1894d.pdf>
3. <https://www.labirint.ru/books/516480/>
4. <https://www.dissercat.com/content/ideino-politicheskie-predposylki-mody-v-otechestvennoi-kulture-xx-veka>
5. <https://zenodo.org/records/13906470/files/CANRMS%201317.pdf?download=1>
6. https://mgimo.ru/upload/iblock/fdd/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%82.pdf?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com
7. <https://theblueprint.ru/fashion/industry/prognoz-bain-kakoy-budet-moda-posle-pandemii>

© Ревунова А.В., Горшкова В.М., 2024

УДК 7.05: 658. 512.2

ОБРАЗ ГОРОДА ДЕТСТВА КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ПРИ СОЗДАНИИ КОЛЛЕКЦИИ ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ

Седова Р.И.

Научный руководитель Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В настоящее время все чаще и чаще фэшн-дизайнеры обращаются к связанному с их детством образам. В качестве примера можно привести коллекции сезона весна-лето 2025: «Pavillon des Folies» Valentino, созданную дизайнером Алессандро Микеле (родившийся в 1972 году, он использует элементы стиля 1970-1980-х годов) [1]; Prada, разработанную совместно с Рафом Симонсом Миуччей Прадой, обратившейся к ретрофутуризму Пьера Кардена и Андре Куррежа. [2] Для молодых российских дизайнеров образ детства, выпавшего на эпоху 1990-2000-х годов, также является источником вдохновения. Например, игрушки (неваляшка, лошадка, мяч) становятся героями принтов в коллекциях бренда Koss Koss, основанного Александрой Пустыревой [3], образцы советского промышленного дизайна трансформируются в сумки бренда Perfer, креативным директором которого является Вера Прокина [4]. Коллекция «Секретики» (сезон осень-зима 2024) от бренда Garanovich напоминает о детском развлечении – закапывании в землю «секретиков». [5]. Такие истории из детства, воплощенные в costume, получили широкое

распространение в эпоху мирового кризиса, а само детство у многих ассоциируется с добром и беззаботностью.

Целью данной работы является исследование такой части жизни каждого человека как «город детства» и трансформация облика российского города в визуальные и материальные образы модной коллекции (рис. 1).



Рисунок 1 – Мудборд коллекции.

Город детства автора – подмосковный наукоград Черноголовка. Явление наукограда появилось в Советском союзе, когда строились небольшие закрытые городки рядом со значимыми научными центрами. Для них создавались индивидуальные планы по строительству, заботились о благоустройстве и культурной жизни ученых [6]. Черноголовка была основана в 1956 году при филиале института проблем Химической физики. Один из основателей города – Николай Николаевич Семенов, русский и советский физико-химик, нобелиат, педагог. [7] Почти с самого начала существования института в Черноголовку в качестве научных сотрудников переехали бабушка и дедушка автора.

Художественным источником коллекции является мозаичное панно «Лицо мира» (1967 г.), украшающее фасад культурного центра «Дом ученых» в Черноголовке (рис. 2). Образы на мозаике – лицо юной девушки, солнечный свет, лес и его обитатели. Они олицетворяют не только новую мирную жизнь, но и сам город, расцветающий благодаря энтузиазму молодых ученых. Автор «Лица мира» – Илья Матвеевич Бройдо (1933-2002 гг.). Кроме этого произведения в Черноголовке он также создал панно на корпусе общего назначения ИПХФ РАН и на здании начальной школы.



Рисунок 2 – Мозаичное панно «Лицо мира», 1967 г.

Мозаика – неотъемлемая часть искусства Советского союза. Расцвет мозаики пришелся на 1960-1970-е годы: эпоху научного и технического прогресса. В ней нашли воплощение темы покорения космоса, строительства новых городов и дорог, работы предприятий и т.д. [8].

В основе коллекции лежит идея рассказа частной истории о жизни в небольшом городе, образ которого знаком каждому. Помимо мозаик, образ типичного российского города дополняется архитектурой модернизма и

другие виды монументального искусства, архитектура советского модернизма. Этот стиль формировался в период с 1955-го до начала 1990-х годов. Основная его черта – геометричность и простота формы, массивность объемов, продиктованные постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Также для стиля советского модернизма характерно использование при строительстве железобетона, облицовочных материалов (мрамора, песчаника, керамики), декоративность, выраженная наличием мозаичных панно, барельефов, росписей, сграффито и, кроме того, массового застекления. Образцами архитектуры советского модернизма являются также и крупнопанельные жилые дома, получившие в народе название «хрущёвки» [9]. В Черноголовке почти все здания выполнены в стиле позднего советского модернизма. А за проект здания общеобразовательной школы №82, построенной в 1970 году, авторы удостоились Премии Совета Министров СССР [10].

Однако, благодаря тому что значимая часть населения является учёными (по количеству авторов научных статей на 100 местных жителей Черноголовка занимает первое место в России) [11], в городе сформировался свой особенный микроклимат. Также особой атмосфере города способствует его расположение в лесу.

На силуэтную форму проектируемых образов повлияли, с одной стороны, ощущение окутывающего тепла, которого дарует город детства, а с другой – конструктивные формы, вдохновленные архитектурным обликом. Поэтому верхняя одежда – бомберы, пальто – имеют округлую форму, дополнительный объем. А нижний слой – более структурный, выражен асимметрией, прямыми силуэтами. Дополняют образы изделия, выполненные из прозрачных тканей: водолазки, юбки, колготки и носки. Они напоминают о мимолетности периода детства, призрачности воспоминаний о нем.

По тому же принципу создан сырьевой макет коллекции. Темный грубый деним, вощенный хлопок и кожа с эффектом состаренности ассоциируются с одеждой, накинутой «с мужского плеча». А легкие, тактильно приятные ткани – с детской беззаботностью.

Цветовая гамма отражает колорит мозаичного панно «Лицо мира». Основные цвета на нем – оттенки синего, красного, желтого, зеленого, бежевого. Также изучая свои детские фотографии автором было замечено, что в такие же цвета раскрашивали детские площадки.

Как и в архитектуре, образ мозаики в костюме становится декоративным элементом. Обработанные кусочки смальты, подобранные в соответствии с выбранной цветовой гаммой, либо используются в качестве нашивок, либо подвесов на леске, идущей из плечевых швов изделий.

На основе анализа источника был разработан визуальный ряд образов женской модной коллекции (рис. 3).



Рисунок 3 – Эскизы разрабатываемой коллекции.

Таким образом, город детства автора – Черноголовка – с одной стороны является отражением культуры СССР, как и многие другие города, развивавшиеся в послевоенный период, а с другой – имеет свои особенности, свой микроклимат. В ходе исследования был проведен анализ соответствия выбранной темы актуальным тенденциям в фэшн-дизайне, изучена история предмета, легшего в основу концепции модной коллекции; на основе составленных сырьевого макета, колористической гаммы, силуэтной формы сформирован визуальный ряд образов, который впоследствии будет воплощен в материале.

Список использованных источников:

1. Nicole Phelps. (2024) Valentino Spring 2025 Ready-to-Wear. // Vogue [Сайт]. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2025-ready-to-wear/valentino> (дата обращения 25.10.2024)

2. Nicole Phelps. (2024) Prada Spring 2025 Ready-to-Wear. // Vogue [Сайт]. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2025-ready-to-wear/prada> (дата обращения 25.10.2024)

3. Бренд Koss Koss : официальный сайт. – Санкт-Петербург. - URL: <https://kosskoss.ru> (дата обращения 25.10.2024)

4. Бренд Pepfer : официальный сайт. – Москва. - URL: <https://pepfer.ru/?ysclid=m2rrmwrwgk675650715> (дата обращения 25.10.2024)

5. Коллекция «Секретики» // Garanovich : [сайт]. - URL: <https://garanovich.com/shop/kollektsija-sekretiki> (дата обращения 25.10.2024)

6. Т. Боева. Наукограды: От Химок до Сарова. // Культура.РФ [электронный ресурс] - URL: <https://www.culture.ru/materials/257752/naukogrady-ot-khimok-do-sarova> (дата обращения 25.10.2024)

7. Леенсон, И. Физик, ставший химиком: Николай Николаевич Семёнов (1896–1986) / И. Леенсон // «Троицкий вариант». – 2016. - №20. – С. 12.

8. 9 советских мозаик. // Arzamas [электронный ресурс] – URL: <https://arzamas.academy/mag/621-mozaika?ysclid=m2rsh8bkun676461569> (дата обращения 25.10.2024)

9. Азерникова, И. П. История развития модернизма в советской архитектуре: 1950-1960-е годы / И. П. Азерникова. // Вестник Московского

государственного лингвистического университета. – 2022. - № 2. – С. 92-98.

10. О. Полякова. Уникальная обсерватория в Черноголовке открыла свои двери для всех любознательных. // Подмосковье сегодня [новостной портал] – 2022. - URL: <https://mosregtoday.ru/news/culture/unikal-naya-observatoriya-v-chernogolovke-otkryla-svoi-dveri-dlya-vseh-lyuboznatel-nyh/> (дата обращения: 25.10.2024)

11. М. Быкова. Москва заняла 8 место по количеству ученых на 100 местных жителей. // Московский комсомолец [новостной портал]. – 2024. - URL <https://www.mk.ru/science/2024/01/31/moskva-zanyala-8-mesto-po-kolichestvu-uchenykh-na-100-mestnykh-zhiteley.html> (дата обращения: 25.10.2024)

© Седова Р.И., 2024

УДК 687.016

РАЗРАБОТКА ЭСКИЗНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТВОРЧЕСТВА ЯПОНСКОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА

Синякова В.Е.

Научный руководитель Колташова Л.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Японская культура оказала сильное влияние на мировую моду благодаря особому подходу к философии костюма, минимализму, вдохновением природой – живым существом, каждый камушек, ручеек, растение, считалось воплощением духа, божества. Ценным является способность японской культуры сохранять и поддерживать традицию на протяжении многих веков [1].

Дизайн одежды через призму восприятия японских творцов отличается ломающим границы привычного покроем, особым цветовым решением, необычной отделкой ткани. Среди ключевых дизайнеров Страны восходящего солнца можно выделить таких мастеров, как Кензо Такада, Иссей Мияке, Рэй Кавакубо и Йоджи Ямамото.

Иссей Мияке – один из ведущих японских дизайнеров, который широко известен своими экспериментами с формами и фактурами. Основная концепция его работ – это сочетание инноваций и традиций японской культуры. Мияке часто использует технику плиссировки, создавая текстиль, который позволяет одежде свободно двигаться и принимать разные формы.

Костюмы, созданные Мияке, часто представляют собой многослойные конструкции с использованием драпировок и объемных

форм, разнообразие цветов, принтов [2, с. 46]. В своих коллекциях он стремится показать не только эстетику, но и функциональность костюма, что особенно важно в японской культуре минимализма и простоты. Монохромные решения в работах Мияке строятся на мягких, приглушенных оттенках, таких как серый, бежевый, черный и белый. Эти цвета подчеркивают идею естественности и простоты.

Рэй Кавакубо, основательница бренда *Comme des Garçons*, известна своими авангардными подходами к моде. Ее коллекции часто вызывают ассоциации с деконструктивизмом, где классические формы костюмов переосмыслены и раздроблены на элементы.

Костюмы *Comme des Garçons* часто характеризуются сложными архитектурными формами, асимметрией и намеренными искажениями пропорций. Кавакубо использует одежду как средство выражения концептуальных идей, что позволяет создавать образы, разрушающие традиционные представления о моде.

В коллекциях *Comme des Garçons* часто используются монохромные образы в черных, белых и серых тонах. Однако в некоторых случаях дизайнер также вводит контрастные элементы, что добавляет глубину и драматизм.

Йоджи Ямамото, один из пионеров японской моды, также работает в стиле деконструктивизма и асимметрии. Основная концепция его коллекций – это баланс между традиционными японскими силуэтами и современной минималистской эстетикой.

В работах Ямамото часто наблюдается игра с объемами и пропорциями. Он использует обтекаемые формы, многослойность и драпировки. Важную роль в его коллекциях играет взаимодействие тела и костюма, где одежда становится продолжением движения человека.

Монохромные решения у Ямамото чаще всего выполняются в черных и темных оттенках. Черный цвет в его творчестве символизирует как силу, так и таинственность. Однако даже в рамках монохромных решений он часто добавляет текстурные и фактурные контрасты.

Монохромность – это использование в костюме одного цвета или его оттенков. В контексте дизайна одежды монохромные образы играют ключевую роль в создании гармоничных и минималистичных решений. Монохромность подчеркивает структуру и форму костюма, не отвлекая внимание на цветовые контрасты. Это позволяет сконцентрироваться на фактуре ткани, силуэте и деталях кроя [3].

В японском дизайне одежды, особенно у таких мастеров, как Иссей Мияке и Рей Кавакубо, монохромные решения позволяют раскрыть внутреннюю философию вещей. Японская эстетика «ваби-саби», которая ценит простоту и несовершенство, находит отражение в монохромных образах. Они передают ощущение чистоты и глубины, в то время как формы и объемы становятся ключевыми элементами композиции.

Вдохновением для создания моей коллекции послужил лотос – растение, которое символизирует чистоту, возрождение и духовное развитие. Лотос играет важную роль в культуре Азии, особенно в буддийской символике. Этот цветок не только является олицетворением красоты, но и имеет глубокие метафорические значения, связанные с преодолением трудностей и ростом.

Цветок лотоса имеет округлую, многослойную форму. Каждая его часть имеет особенное строение, которое представляет интерес для включения в детали костюма [4]. Лепестки, коробочка с семенами, листья, стебли – все перечисленные части стали источником вдохновения при создании коллекции.

Цветовая гамма лотоса – это нежные природные оттенки, от светло-зеленого до нежно-розового. Эти цвета символизируют естественную чистоту и спокойствие, что было отражено в коллекции через использование болотного зеленого, нежно-розового, ярко-розового, оранжево-желтого, светло-желтого и светло-зеленого оттенков.

В начале разработки коллекции был создан мудборд с использованием фотографий образов японских дизайнеров и фотографий лотоса (рис. 1а). Также в мудборд вошли изображения тканей, их оформления и драпировки. Все перечисленные элементы доски настроения вместе передают атмосферу сказочного озера с лотосами и живописной природой. Созданное настроение помогло определить с визуальным направлением коллекции, почувствовать фактуру и композицию проектируемого костюма [5].



Рисунок 1 – Настроение коллекции: а) мудборд коллекции «Лотос»; б) эскизная коллекция «Лотос», автор Синякова Василиса

По результатам анализа строения и особенностей лотоса, были выявлены основные черты цветка, которые были перенесены в композиционное решение костюма (рис. 1б). Для рисования выбрана акварель как краска, придающая легкие, размытые формы рисунку.

В коллекции присутствуют элементы, повторяющие строение цветка: объемные юбки, сборка по различным срезам, складки, полупрозрачные летящие ткани, повторение формы соцветия как декоративный элемент, ленты, напоминающие стебли, объемные детали, похожие на коробочку лотоса. Анализ творчества японской школы дизайна, побудил меня к смелым экспериментам в поиске стилизации форм растительных мотивов, позволил на отвлеченном и абстрактном уровне найти новые пластические решения, форм и деталей костюма участвующих в складкообразовании.

Список использованных источников:

1. Олина М. М., Колташова Л.Ю. Японский костюм - взаимосвязь экологии, эстетики и рациональности. Инновации и технологии к развитию теории современной моды, «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвящённая Фёдору Максимовичу Пармону: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции, Москва, 05–07 апреля 2022 года. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 460-463.

2. Горохова К. П., Колташова Л.Ю. Адаптация японских традиций в современном костюме. Инновации и технологии к развитию теории современной моды «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)»: Сборник материалов III Международной научно-практической конференции, посвящённой Фёдору Максимовичу Пармону, Москва, 05–07 апреля 2023 года. Том Часть 3. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2023. – С. 43-47.

3. Поскребышева А., Вершинина О.А., Лопатина М.В. Японский национальный костюм как источник творчества при создании современной коллекции одежды «Цвет Японии» // Научный журнал «Костюмология», 2020 №4, <https://kostumologiya.ru/PDF/30IVKL420.pdf> (доступ свободный).

4. Макарова, Т. Л. Взаимосвязь цветочных форм в костюме и общей направленности коллекций современных дизайнеров / Т. Л. Макарова, Е. А. Литвинова // Костюмология. – 2022. – Т. 7. – № 1. – URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/07IVKL122.pdf> (доступ свободный).

5. Алибекова, М. И. Композиция костюма. Методика разработки творческой коллекции: учебное пособие / М. И. Алибекова, Ю. Ю. Фирсова. Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2019. – 151 с.

© Синякова В.Е., Колташова Л.Ю., 2024

СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕНДЫ В РАЗРАБОТКЕ ЖЕНСКОГО КОМБИНЕЗОНА ИЗ ТРИКОТАЖА

Синякова В.Е.

Научный руководитель Гетманцева В.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В данный момент одежда из трикотажа является очень востребованной благодаря своим свойствам. Трикотажные изделия отличаются удобством, практичностью и разнообразием; они стали базовым предметом гардероба, символом современного стиля и комфорта. Одежда из трикотажного полотна крайне разнообразна. Во-первых, существует большое количество видов переплетений, а во-вторых, данный материал подходит для изготовления практически любого изделия, начиная со спортивных костюмов, заканчивая нарядными [1].

На российском рынке представлен широкий ассортимент трикотажной одежды как отечественных, так и зарубежных производителей. В России выпускается трикотаж в Нижегородской, Ивановской, Московской, Владимирской, Ростовской, Свердловской и других областях [2].

Особенный интерес для исследования вызывают женские комбинезоны из трикотажа. Данный вид изделия уместен в одежде для фитнеса, дома, в повседневной жизни и вечерних мероприятиях. Комбинезон заменяет комплекты из плечевых и поясных изделий, благодаря чему создает полноценный образ из одного элемента одежды. Однако, иногда на комбинезон надевают платья, юбки и другие элементы гардероба, создавая необычный многослойный образ.

Комбинезоны стали важной частью гардероба не только как модный тренд, но и как практичная одежда для работы из дома и повседневной носки. Комбинезоны удачно вписываются в современную концепцию «athleisure» (одежда для спорта и повседневной носки), что делает их особенно популярными среди женщин, ведущих активный образ жизни [2]. Благодаря универсальности, такой предмет гардероба легко адаптируется под стиль «спорт-шик», повседневный кэжуал и даже под деловой стиль.

Современные комбинезоны из трикотажа можно разделить на три категории: для спорта, для танцев и для повседневных образов.

Спортивные комбинезоны разрабатываются с акцентом на многофункциональность и удобство [3]. Для их производства используют материалы с высокой эластичностью, гигроскопичностью, воздухопроницаемостью. Материал также должен обладать

теплозащитными свойствами и иметь высокую прочность к износу [4]. Спортивные комбинезоны часто оснащаются дополнительными элементами, такими как компрессионные вставки и молнии, позволяющие регулировать плотность прилегания [5]. Важно, чтобы такие изделия хорошо растягивались и возвращали форму, а также обеспечивали комфорт во время физических нагрузок.

Комбинезоны для танцев должны обладать такими же свойствами, что и спортивные, но также предъявляются высокие требования к их эстетическим свойствам. Танцевальные комбинезоны обеспечивают легкость движений и удобство, изготавливаются из эластичного и легкого трикотажа. Такой вид изделия встречается в спортивно-бальных танцах, балете, pole dance и многих других. Комбинезон надевают во время тренировок и выступлений. В первом случае, костюм будет однотонным, более удобным и практичным, а во втором – ярким, привлекающим внимание и подчеркивающим движения танцора [6]. Зачастую комбинезоны для выступлений имеют облегающий крой и сетчатые вставки бежевых оттенков для лучшей вентиляции и эффекта «второй кожи». Также такие изделия имеют разнообразный дизайн, широкую палитру цветов и рисунков, инкрустируются камнями и стразами, дополняются рюшами, бахромой и другими декоративными элементами.

Комбинезоны, предназначенные для повседневной носки, должны отвечать меньшему количеству требований по сравнению с предыдущими двумя категориями. Данные изделия бывают как свободными, так и облегающими, простыми и нарядными, из плотных и тонких материалов. На модном рынке существует огромное множество стилистических и конструктивных решений для комбинезонов из трикотажа на любой вкус и событие.

На подиумах последних лет дизайнеры обращаются к комбинезонам как к символу универсальности и комфорта. Среди главных тенденций в дизайне данного типа одежды можно выделить следующие пункты: минимализм, нейтральные оттенки, эксперименты с фактурами и формами. Например, российский бренд LIME представил комбинезон из белого меланжевого трикотажа, вдохновленный твидовыми костюмами Chanel (рис. 1а). Изделие свободного силуэта, длиной в пол, без рукавов, с декоративными карманами на уровне бедер с металлическими пуговицами золотого цвета.

Дизайнеры бренда Liu Jo разработали черный трикотажный комбинезон в пол облегающего силуэта. По срезам горловины, низа рукавов, планки и карманов контрастная отделка в полоску.

Бренд нижнего белья и спортивной одежды Belle you выпустил облегающие комбинезоны для занятия спортом в шоколадном и бургунди оттенках. Изделия плотно прилегают к фигуре и выполнены из трикотажа «рубчик».



Рисунок 1 – Женские комбинезоны из трикотажа: а) от бренда LIME; б) от Liu Jo; в) от Belle you

Что касается трендов в технологии женских комбинезонов из трикотажа, существует факт расширения размерных линеек для разных типов фигур и ростов [7]. В продажу поступают модели, которые можно трансформировать: например, комбинезоны с отстегивающимися брюками или верхом, что позволяет создавать несколько образов с одной вещью. Также, в разработке комбинезонов используют инновационные трикотажные материалы, например, полотна из переработанных волокон, а также трикотаж с антибактериальными и влаговыводящими свойствами [8, 9].

В процессе исследования конструктивных особенностей женских комбинезонов из трикотажа на модном рынке, выявлена тенденция к производству изделий прилегающего кроя. В основном, в магазинах представлены боди или комбинезоны с длиной в пол, но также нередко встречаются и изделия длиной до середины бедра. Застежка на тесьму-молнию или отсутствует. В моделях для занятия спортом зачастую есть воротник-стойка или углубленная горловина. Также, комбинезоны украшают рельефами, повторяющими очертания женского тела. Встречаются изделия с длинными рукавами или без них. Присутствуют следующие декоративные элементы кроя: фигурные вырезы на спинке, расклешенные штанины, банты, сборки, карманы, лампасы и т.д. Конструкторская проработка изделий спортивного назначения широко освещается и в прикладных САПР [10].

Таким образом, женские комбинезоны из трикотажа прочно закрепились как тренд в современной моде, от высокой до повседневной. Удобство, функциональность и стиль сделали этот вид одежды востребованным среди широкой аудитории.

Список использованных источников:

1. Тюрин И.Н., Гетманцева В.В., Андреева Е.Г. Определение приоритетности проектных требований к плотнооблегающей спортивной одежде // Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности, Витебск, 21–22 ноября 2018 года. – Витебск: ВГТУ, 2018. – С. 324-327.

2. Исследование требований потребителей к качеству и дизайну одежды из трикотажа / О. В. Голубева, А. Е. Булганина, А. А. Максимова

[и др.] // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. – 2020. – № 6(48). – С. 115-121.

3. Тюрин И.Н., Гетманцева В.В. Анализ особенностей конструктивного решения спортивной одежды // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (Инновации-2016): сборник материалов межд. научно-техн. конференции, Москва, 15–16.11. 2016. Том Часть 1. – Москва: ФГБОУ ВО МГУДТ, 2016. – С. 242-245.

4. Александрова М. С. Требования к современной спортивной одежде // Молодой исследователь: от идеи к проекту: Материалы VI студенческой научно-практической конференции, Йошкар-Ола, 26–29 апреля 2022 года / Отв. редактор Д.А. Михеева. – Йошкар-Ола: Марийский государственный университет, 2022. – С. 88-89.

5. Тюрин И.Н., Гетманцева В.В., Андреева Е.Г., Белгородский В.С. О влиянии компрессионных изделий спортивного назначения на состояние человека // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – 2018. – № 6(378). – С. 131-140.

6. Булкина С.Н., Гетманцева В.В. Представление и продвижение промышленных коллекций в индустрии моды // Исследования ВКР - в практику профессиональной жизни: Сборник материалов III Международной научно-практической межвузовской конференции, Москва, 31 октября 2022 года. Том Часть 1. – Москва: ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2023. – С. 27-31.

7. Тюрин И.Н., Гетманцева В.В., Исследование кривизны поверхности тела спортсмена для проектирования плотнооблегающей одежды // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2018): Сборник материалов Международной научно-технической конференции, Москва, 14–15 ноября 2018 года. Том Часть 1. – Москва: ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018. – С. 236-239.

8. Getmantseva V.V., Ivanova M.S. The Present and Future of Smart Materials and Smart Clothing // Polymer Science, Series D. – 2024. – Vol. 17, No. 1. – P. 194-198.

9. Шахматова, Ю. Д. Использование аддитивных технологий в производстве одежды / Ю. Д. Шахматова, В. В. Гетманцева, Е. Г. Андреева // "Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности" (ИНТЕКС-2018): Сборник материалов Международной научной студенческой конференции, Москва, 17–19 апреля 2018 года. Том Часть 2. – Москва: ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018. – С. 239-242.

10. Свидетельство о государственной регистрации программы для ЭВМ № 2007615072 Российская Федерация. Eleandr-КМ: № 2007613988 : заявл. 11.10.2007 / А. И. Мартынова, Е. Г. Андреева, В. В. Гетманцева; заявитель АНО «Научно-технический центр дизайна и технологий».

© Синякова В.Е., 2024

УДК 7.05: 658. 512.2

ВЛИЯНИЕ КИНЕМАТОГРАФА НА ФОРМИРОВАНИЕ МОДНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

Смирнова А.С., Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

На данный момент индустрии моды и кино занимают ведущие позиции в глобальной культуре, а их взаимодействие является долговременным и непрерывным процессом. Дизайнеры обращаются к образам киногероев, их эстетике, и временному периоду как к источнику вдохновения, формируя и задавая модные тенденции. Оба мира при этом остаются самобытными творческими сферами. Задача исследования – проследить влияние кинематографических образов героев на формирование модных тенденций.

Несмотря на то, что история киноиндустрии относительно молодая, и самостоятельной сформировавшейся сферой искусства кинематограф стал только лишь к XX веку, это не помешало ему стать одним из самых влиятельных сфер в мировой культуре. Мода же, имея более глубокую историю, также остаётся одной из наиболее влиятельных и глобальных сфер искусства. Трудно переоценить влияние этих двух направлений на потребителя и друг на друга. Как часто и почему дизайнеры в своих коллекциях обращаются к тому или иному фильму или сериалу? Рассмотрим этот феномен на примере новейших коллекций с мировых подиумов и коллекций масс-маркетов, доступных более широкому кругу потребителей. Современный кинематограф стал глобальным имерсивным языком, затрагивающим все аспекты нашей жизни. Многие фильмы формируют наш стиль, обращают нас к той или иной эстетике, влияя на общее восприятие мира, тем самым давая зрителю возможность проецировать экранный образ на себя. Многие образы героев становятся иконами стиля, и так с каждым новым фильмом, вдохновившись атмосферой, художественной составляющей, или же характером героя – дизайнеры создают коллекции, задающие модные тенденции.

Рассмотрим этот феномен на примере недавно вышедшей кинокартины «Битлджус-Битлджус» (2024 г.) режиссера Тима Бертона (1958 г.). Данная кинокартина стала продолжением истории одноименного фильма, вышедшего в 1988, и быстро набравшего популярность благодаря специфичной, но яркой художественной составляющей, значительно повлияв на современную поп-культуру.

В новом фильме художником по костюмам стала четырехкратная лауреатка премии «Оскар»-Колин Этвуд (1948), неоднократно работавшая

с Тимом Бертоном. Ею было решено оставить привычные зрителю образы главных героев, состоящие из готического ассортимента тюлевых нарядов и панковской полоски, но при этом обеспечить их актуальность для сегодняшнего зрителя, поэтому во многих образах художница так же отсылается к эстетике и стилю 80-х годов-популярному источнику вдохновения многих дизайнеров, совмещая с современными силуэтами. Конечно, самый яркий персонаж кинокартины-биоэксзорцист Битлджус (Майкл Китон. 1951 г.) не мог не появиться в своем знаковом «классическом» костюме в черно-белую полоску. Этот образ неоднократно цитировался в поп-культуре, получив статус иконического. Конечно, многие бренды на волне популярности и ажиотажа вокруг выхода фильма, вдохновившись образом биоэксзорциста, выпустили дропы, как, например бренд Rodarte, который отсылает нас к готической истории не только самой одеждой, но и общей обстановкой кампейна, где использованы знаковые паттерны в черно-белую полоску.

Также, бренд Primark выпустил женскую коллекцию, включающую в себя 12 вещей. Она была разработана в сотрудничестве с художницей по костюмам «Битлджуса 2» Колин Этвуд. Дизайнеры, вдохновившись образом эксцентричного биоэксзорциста, разработали оверсайз костюм, юбки и топы, сумку – все в полоску; а также алое кружевное платье, отсылающее нас к свадебному красному платью Лидии Дитц. Также, если рассмотреть коллекции сезона весна/лето 2025, можно заметить развитие тенденции на паттерн черно-белой полоски, который от бренда к бренду обретает вариативность пропорций, а также экспериментирует с добавлением цвета.

Но не на одной полоске строятся тенденции. Каждый из героев киноленты стал по-своему запоминающимся. Так, для образа повзрослевшей меланхоличной девочки-готки, дочери семьи Дитц- Лидии (Вайнона Райдер, 1971 г.), чей образ также стал культовым, было решено оставить уже привычные зрителю, тюлевые платья и кружево, но адаптировать их под 2024 год. Основными деталями образа Лидии стал викторианский стиль – тонкая талия, высокие воротники, обилие кружева и вышеупомянутого тюля. Например, сотрудничавший с Колин Этвуд Primark, разработал алое платье из кружева с бархатным бантом на спинке изделия, и стилизовали образ черной фатой из тюля с атласным бантом. Дизайнеры Rodarte интерпретировали первоначальное платье Лидии по-своему, взяв за основу, полюбившийся покупателям, женственный крой платья, они исполнили его кроваво-красном трендовом цвете, добавив черные банты на плечи платья, придающие готическую атмосферу изделию. На мировых подиумах также можно заметить разнообразные вариации платья в оттенках алого и бургунди. Например, модный дом Yohji Yamamoto, к которому отсылалась художница по костюмам, работавшая над фильмом 1988 года, использовал ярко красный оттенок для

платья, а вот аксессуаром был выбран головной убор с черной кружевной вуалью, напоминающий культовые готичные образы Лидии Дитц, где девушка выбирала шляпы с длинной вуалью, закрывающей лицо. Конечно, это далеко не единственный фильм, оказавший влияние на модную индустрию и развитие трендов, например, недавняя громкая премьера фильма «Бедные-несчастные» (2023 г.) режиссера Йоргоса Лантимоса (1973 г.) с Уиллемом Дефо и Эммой Стоун (1986 г.) в главных ролях. Эта кинокартина, создала вокруг себя масштабный инфопоп, основывающийся не только на сюжете, художественной работе, и звездному списку актеров, но и великолепной работе по костюму. Отсылаясь к викторианскому периоду, художники создали невероятные костюмы, ставшие вдохновением для многих дизайнеров. Есть и культовые фильмы, такие как «Матрица», или еще более ранние, такие как «Мальтийский сокол»; такие фильмы совершили не только революцию в мире кино, но и провернули фэшн-индустрию, заняв позицию источника вдохновения на многие годы.

Итак, говоря о влиянии кинематографа на формирование модных тенденций, важно отметить, что оба этих направления в искусстве неразрывно связаны, и сложно отследить их изначальное влияние друг на друга. Тем не менее, мы можем отследить полный путь развития от картинки на экране, до готово изделия на подиуме или в магазине. Бренды формируют новые тенденции на основе данных, полученных сначала от трендхантеров, которые анализируют, что происходит в мире – как, например, громкая премьера фильма с культовыми кинообразами. Затем на основе наблюдений агентства составляют прогнозы о том, что захотят приобрести люди в будущем. Свои прогнозы они упаковывают в трендбуки, а дизайнеры приобретают их и выпускают свои коллекции на основе указанных там данных.

Список использованных источников:

1. Катерина Крупнова «Плесень, подростковая готика и японские дизайнеры: как выглядят героини дилогии «Битлджус» //kinopoisk.ru (дата обновления 23.09.2024) [Электронный ресурс] <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010006/> (дата обращения 24.10.2024)
2. Алена Важенина «Тренды весна-лето 2025»// theblueprint.ru (дата обновления 04.10. 2024) [Электронный ресурс] <https://theblueprint.ru/fashion/trends/ss-2025-trends> (дата обращения 24.10.2024)
3. «Тим Бертон»// ru.wikipwdia.org (дата обновления 27.10.2024) [Электронный ресурс] https://ru.wikipedia.org/wiki/Бёртон,_Тим (дата обращения 24.10.2024)
4. «Primark выпустил коллекцию по мотивам фильма «Битлджус»// burdastyle.ru (дата обновления 04.10.2024) [Электронный ресурс] <https://burdastyle.ru/stati/primark-vypustil-kollekciyu-po-motivam-filma->

bitldzhus/?srsltid=AfmBOorBe3fTMElkX9d2uzNOniRLcOjcs0GxsZTvtZybow6h5oehMDG (дата обращения 25.10.2024)

5. Rodarte//shoprodarte.com [Электронный ресурс] <https://shoprodarte.com/collections/Beetlejuic> (дата обращения 25.10.2024)

6. Tag-Walk//tag-walk.com [Электронный ресурс] <https://www.tag-walk.com/en/live/woman/spring-summer-2025> (дата обращения 25.10.2024)

© Смирнова А.С., Туровская Ю.В., 2024

УДК 677.025

СЛАВЯНСКИЙ МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОМ ТРИКОТАЖНОМ ИЗДЕЛИИ

Сторожева Л.О., Туболушкина А.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Дизайн одежды предполагает наличие определенного стиля или творческого направления. В настоящее время актуально возвращение к народным истокам, к которым в том числе относится и славянская мифология, изобилующая различными сказочными персонажами.

Образ русалки – один из самых загадочных, который смешиваясь с культурой других народов преобразовался в существо получеловека-полурыбы. Это женский дух природы, населяющий водоемы. Изначально, в славянских сказаниях, русалками были девушки, утопившиеся в водоеме, как правило, из-за несчастной любви. Внешне они не отличались от человека, за исключением очень бледной кожи. В разных сказаниях русалок описывали вариативно, но есть единые характерные черты: распущенные длинные волосы и светлое длинное одеяние. Этот персонаж в славянском эпосе также имеет такие названия, как водяника, водяница, хитка, шутовка, щекотиха, а на юге России и Украине – как мавка, на западе России – купалка [1].

Концепция авторского трикотажного изделия предложена в виде фор-эскиза на рис. 1. Длинное приталенное платье-миди позволит подчеркнуть юность, а юбка, имеющая силуэт «солнце», придаст воздушность образу.

Проектируемое изделие относится к летнему ассортименту одежды, поэтому предлагается использовать хлопчатобумажную пряжу, отличающуюся воздухопроницаемостью, гигроскопичностью, антиаллергенностью. Наиболее качественная нить – это мерсеризованный хлопок, который дополнительно подвергают специальной обработке гидроксидом натрия. В результате чего улучшаются свойства волокна: повышается прочность, уменьшается сминаемость, практически

отсутствует усадка, легче окрашивается, становится более гигроскопичным, гладким и шелковистым.

Для формирования цельного образа важно правильно подбирать колористическую карту. В данном случае пряжа должна быть белой, на некоторых участках добавляется нить люрекс с характерным блеском.

На поверхности трикотажа можно создавать различные цвето-пластические эффекты за счет использования рисунчатых переплетений. В данном проекте для формирования подобия чешуи исследованы неравномерные (глазковые переплетения) [2], которые представляют собой чередование кулирных петель обычного размера и увеличенного.

Принцип создания увеличенной петли продемонстрирован на рис. 1б, когда после вязания участка кулирной глади на передней игольнице включается в работу игла задней игольницы. А затем, после образования на ней необходимых по раппорту петель, игла задней игольницы сбрасывает элементы петельной структуры. За счет роспуска и перетяжки нитей, остовы петель передней игольницы значительно увеличиваются, создавая при этом на поверхности ажурно-рельефные зоны различного размера, имитирующие в данном проекте рыболовную сеть. Роль вспомогательной игольницы может играть и передняя фонтура, в этом случае основное полотно вяжется на задней игольнице. На эскизе платья эти локации изображены более темным цветом.

С целью образования чешуйчатой поверхности на полотне, были спроектированы трикотажные петельные структуры, представленные на рис. 1в.

Русалка

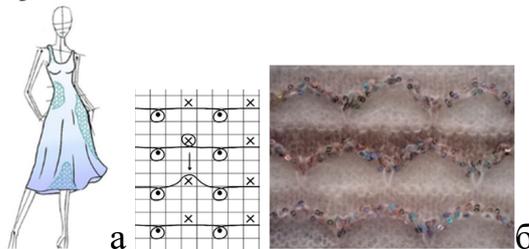


Рисунок 1 – а) фор-эскиз женского летнего трикотажного платья; б) петельные структуры поверхности

Принцип вязания данного комбинированного переплетения состоит в следующем:

несколько рядов вяжутся на передней игольнице, а затем переносятся на заднюю, кроме определенных по раппорту петель, расположенных в точках соединения двух слоев полотна;

далее работает задняя игольница, создавая фоновую изнаночную гладь из пряжи белого цвета, а оставленные на передней игольнице петли, превращаются в вытянутые жаккардовые с индексом 2;

затем вяжется трубчатая гладь, причем на передней игольнице нитеводителем, запроваженным пряжей светло-песочного цвета, а на задней

игольнице – пряжей белого цвета, тем самым образуя небольшие контрастные карманчики;

далее все без исключения петли переносятся на заднюю фонтуру, а через 2 ряда возвращаются на переднюю.

После перечисленных этапов весь цикл повторяется, причем увеличенные жаккардовые петли расположены в шахматном порядке в точках сопряжения двух слоев трикотажного полотна. Поскольку края одинарных переплетений обладают свойством закручиваться, то заработок трубчатой глади выгибается, а его края удерживаются жаккардовыми петлями. Тем самым образуется рельефная форма на трикотажном полотне в виде чешуек. Причем при вязании первого ряда трубчатой глади используется фантазийная (фасонная) нить с пайетками, что также способствует созданию образа русалки.

Таким образом необходимо отметить, что в данной работе были рассмотрены характерные черты образа русалки и ее цветовая гамма. Определено конструктивное решение летнего трикотажного платья. Спроектированы петельные трикотажные структуры на базе глазковых (неравномерных) и сложных комбинированных с элементами двухизнаночного соединения, трубчатой глади и жаккардовых увеличенных петель.

Комплексный подход к формированию мифологического образа русалки (построение конструкции, выбор пряжи и типов используемых переплетений) позволяет создавать цельное стилевое решение и расширять ассортимент трикотажных изделий.

Список использованных источников:

1. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Русалка>, обращение к источнику 22.10.2024.

2. Нагаева И.Х., Туболушкина А.Г. Проектирование рельефных эффектов на трикотажных полотнах. В сборнике: Инновационное развитие техники и технологий в промышленности. Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием. Москва, 2023. С. 84-88.

3. Трегубова А.А., Пивкина С.И. Анализ технологии вязания и методов проектирования цельновязаных карманов на трикотажных полотнах. В сборнике: Современные тенденции компьютерного проектирования орнамента. сборник материалов Всероссийского Круглого стола с международным участием. Москва, 2023. С. 87-90.

© Сторожева Л.О., Туболушкина А.Г., 2024

УДК 677.025.1

СОЗДАНИЕ РЕЛЬЕФНЫХ ТРИКОТАЖНЫХ ПОЛОТЕН ДЛЯ ЛЮДЕЙ С НАРУШЕНИЕМ ЗРЕНИЯ

Сунцова Е.Ю.

Научный руководитель Пивкина С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

К людям с нарушением зрения относят людей со следующими заболеваниями: катаракта, глаукома, миопия (близорукость) и гиперметропия (дальнозоркость), астигматизм, скотома. Инвалидность по зрению присваивают, если человек не в состоянии выполнять повседневные дела, нуждается в помощи другого лица.

Люди с нарушением зрения выполняют повседневные дела с некоторыми ограничениями. Связанно это с сложностями в познавательной деятельности т.к. человек с нарушением зрения получает меньше визуальной информации. Меняется формирование образов в памяти.

Некоторые особенности восприятия мира слабовидящими людьми:

Качество и фокусировка внимания. Информация, полученная по одному пути восприятия, запоминается с трудом. Скорость восприятия ниже.

Фрагментарность образа. Неточность восприятия, могут отсутствовать важные детали объекта. Нарушение восприятия перспективы и глубины.

Компенсация недостатков зрительного восприятия через осязательное восприятие. Неточность движений, мышечное напряжение.

Компенсация недостатков зрительного восприятия слуховой чувствительностью. Повышенная утомляемость в шумных местах.

Запоминание только важной, практически применяемой информации.

Человек с нарушением зрения не может самостоятельно оценить внешнюю привлекательность одежды. Людям с нарушением зрения приходится полагаться на мнение близких людей или консультантов в магазине. К характеристикам одежды, которые слабовидящий человек может оценить относятся: тактильно приятные сырье, фактура; практичность в носке; простота в уходе за вещью.

Одни из проблем связанные с одеждой, с которыми сталкиваются люди с нарушением зрения это: надеть изделие на изнаночную сторону; надеть изделие спинкой вперед.

Обращаясь к опыту дизайнеров, посвятившим коллекции потребностям людей с нарушением зрения, выявим направления работы. Некоторые модельеры, которые заинтересовались проблемами людей с нарушением зрения: Сергей Ермаков, Бьянка Рафаэлло, братья Брэдфорд и Брайан Мэннинг, Мэйсон Эйвинг, Камила Чирибога, Мария Сол Унгар, Ругиле Гумулиаскайте.

Ермаков может различать цвета и видеть силуэт, остаток зрения у него 5 процентов. В своих работах модельер делал упор на натуральные материалы и совмещение различных фактур. Изделия из натуральных волокон приятны в носке, гигроскопичны, что является важным критерием для людей с нарушением зрения. Фактура во многих случаях главная внешняя характеристика, которую человек с нарушением зрения может оценить. На рис. 1 представлена одна из работ Сергея Ермакова – черное платье с яркими цветными ажурными ромбами на юбке.



Рисунок 1 – Платье из коллекции Сергея Ермакова

Бьянка Рафаэлло родилась с нарушением зрения: у нее остаточное светоощущение в одном глазу, а в другом периферическое зрение, и нистагм. Бьянка использует следующие декоративные приемы: асимметричный силуэт, работа с разными по фактуре тканями, сложная вышивка, шрифт Брайля. Используя шрифт Брайля, можно передать информацию о предмете одежды напрямую человеку с нарушением зрения.

Братья Мэннинг основатели бренда «Два слепых брата», живут с болезнью Штаргардта. Направлением работы выбрали: создание лаконичного дизайна, подбор фактуры материала, подбор фурнитуры. Люди с нарушением зрения испытывают проблемы с составлением образов, решение этого – капсульный гардероб, в котором все изделия сочетается между собой. Один из вариантов такого гардероба – гардероб из вещей лаконичного кроя. Для фурнитуры на одежде для людей с нарушением зрения особенно важно быть прочной и удобной. На рис. 2 представлена футболка бренда «Два слепых брата», на груди надпись, справа внизу надпись шрифтом Брайля.



Рисунок 2 – Футболка бренда «Два слепых брата»

Камила Чирибога, создавала коллекцию советуясь с людьми с нарушением зрения из центра, в котором занималась волонтерством. Камила уделила особое внимание подбору фурнитуры, разнообразию текстур ткани, созданию универсального фасона. Ввела в коллекцию систему при которой определенной фактуре соответствует определенный цвет, что позволит человеку с нарушением зрения иметь больше информации о конкретной вещи. Сделала одежду двусторонней, что исключает вариант надеть вещь наизнанку.

Мария Сол Унгар создала бренд, который придерживается следующих принципов при проектировании одежды: практичный крой, система соответствия цвета и рельефа (вышивка, дополнительные декоративные элементы, фактура полотна). С учетом потребностей слабовидящих людей, карманы на одежде имеют глубину 23 см, что является оптимальным для складной трости.

Ругиле Гумулиаскайте создает для людей с нарушением зрения коллекцию, объединенную лаконичным кроем изделий и спокойной цветовой гаммой, что делает изделия удобными в составление образов. Круги – общий декоративный элемент для коллекции. Полотна имеют натуральный состав, различны по фактуре [1].

Проанализировав опыт модельеров, можно выделить четыре направления работы, решающих проблемы людей с нарушением зрения в выборе одежды: работа с рельефом (шрифт Брайля, рельеф связан с цветом); работа с материалом (поиск тактильно приятного сырьевого состава, разнообразие фактур); работа с обработкой изделия (отсутствие классических заметных швов для двухсторонних изделий, поиск удобной, прочной фурнитуры); работа с комбинированием одежды (простой крой, универсальные фасоны, практичность, ограниченная палитра цветов).

Данные решения применимы для проектирования трикотажных изделий. Предлагаемое решение – создание выраженного рельефа на верхнем плечевом изделие – джемпере. С целью обозначить лицевую часть изделия, в единой коллекции привязать фактуру к цвету, что позволит человеку с нарушением зрения иметь больше информации для создания образов самостоятельно.

Рельефность поверхности трикотажного полотна может определяться структурой полотна, выбранным видом сырья или дополнительной обработкой поверхности. Сырье бывает натуральным, искусственным или синтетическим, но наши руки не всегда способны уловить разницу между видами волокон в пряже, используемой для создания полотна. Существуют текстурированные виды пряжи, с различной, хорошо улавливаемой степенью тактильности.

Рассмотрим некоторые из видов текстурированных пряж.

Ворсовая – это особый вид пряжи, который имеет ворсистую текстуру благодаря использованию коротких или длинных волокон,

придающих ей объём и мягкость. Синель – ворсовая пряжа, обладающая коротким мелким ворсом на поверхности нити, часто вызывая ассоциацию с мехом мелкого пушистого животного. Ворсовая пряжа с длинным ворсом типа «Травка», в зависимости от топов волокон может тактильно напоминать лебяжий пух. Популярный сырьевой состав для такой пряжи – полиамидные, полиэфирные, вискозные, хлопчатобумажные волокна. Существенный недостаток изделий из такой пряжи – особый уход, чтобы изделие не вытягивалось и не теряло внешний вид, стирать необходимо при температуре до 40°C; не скручивать при отжиге, раскладывать на плоской поверхности для сушки, хранить в сложенном виде для предотвращения растягивания. Данная пряжа может применяться для создания рисунков на трикотажных полотнах. Поскольку пряжа синель имеет ворс, сложный рисунок будет теряться, поэтому силуэт должен быть простой.

Люрекс – это металлическая нить, добавляемая к обычной пряже, придающая изделиям блеск и оригинальность. Пряжа с люрексом часто бывает менее приятной на ощупь, так как металлические волокна могут ощущаться жестче, но это зависит от процентного содержания люрекса и базовой пряжи. Использование люрекса в элементах рисунка легко создаст тактильные ориентиры. Выбор переплетений структуры полотен, в которых используется люрекс для детской одежды, ограничен только двухслойными и гладкими платированными переплетениями, особенностью данных структур является возможность не выводить металлизированную нить на изнаночную сторону полотна, избегая контакта с кожей ребенка. Наиболее часто люрекс используют для небольших элементов вышивки на внешнем слое двухслойных трикотажных изделий.

Буклированная пряжа – это особый тип пряжи, который имеет характерную текстуру благодаря образованию петель или завитков. Эта пряжа может придавать изделиям интересный вид и уникальную тактильность на основе объемности и мягкости. Данная пряжа сложна в переработке, чаще всего применяется в полотнах однородной структуры, или рисунков простых геометрических форм.

Текстурированные виды пряж в сочетании с гладкими, шелковистыми вариантами могут использоваться в трикотажном полотне в структурах жаккардовых, поперечносоединенных, интарзийных и других видах рисунчатых переплетений (прессовые, ажурные), создавая объемные образы, напоминающие картины. Эти комбинации не только обогащают визуальный эффект изделия, но и влияют на его тактильные качества, что особенно важно для одежды слабовидящих детей, позволяя ощутить грани и переходы текстильного изображения. Такие изделия становятся не просто одеждой, а настоящими произведениями искусства, которые

привлекают внимание и вызывают восхищение благодаря своей красоте и мастерству исполнения [2].

Список использованных источников:

1. Информационный портал «Особый взгляд»: [сайт]. – Москва. – . – URL: <https://specialviewportal.ru> (дата обращения: 19.10.2024). – Текст: электронный.

2. Интернет-журнал «Ярмарка Мастеров»: [сайт]. – Москва. – . – URL: <https://www.livemaster.ru> (дата обращения: 20.10.2024). – Текст: электронный.

© Сунцова Е.Ю., 2024

УДК 687.016

**НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ ОДЕЖДЫ 21 века**

Тенгизова М.А., Фирсова Ю.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Проблемы переполненности рынка одеждой и ненужными товарами по-прежнему остается нерешенной проблемой fashion-индустрии. Утилизация ненужных изделий вызывает экологические вопросы. Решением может стать цифровая одежда, позволяющая покупателям примерять 3D модели, что приведет к снижению количества производимых товаров и уменьшению загрязнения окружающей среды. Использование 3D моделирования также сокращает время и ресурсы на этапе разработки и производства [1].

Цифровая одежда становится альтернативой традиционным формам моды. Она предоставляет возможность дизайнерам экспериментировать с айдентикой и формами, не беспокоясь о материалах и производстве. Мода в Метавселенной допускает создание шедевров, которые невозможно реализовать в реальном мире [2]. Это открывает двери для инклюзивности, позволяя каждому желающему выразить свою индивидуальность через уникальные виртуальные наряды.

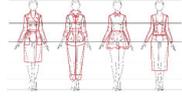
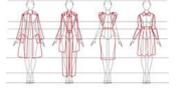
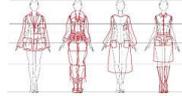
Многие известные бренды начали исследовать этот новый формат. На примере бренда Miu Miu можно проследить, как новые технологии открывают новые горизонты в проектировании новых коллекций. Способности Метавселенной позволяют представлять свои коллекции в интерактивных презентациях, где потребители могут взаимодействовать с изделиями на новом уровне. Таким образом, каждый клиент становится не просто зрителем, а активным участником модной демонстрации, что формирует уникальное потребительское поведение [3]. Кроме того,

переход на цифровые форматы может привести к снижению необходимости приобретения физической одежды каждый сезон, поскольку мода обретает более свободную игровую природу. У покупателей появляется шанс переосмыслить, что значит быть стильным, одновременно заботясь о планете.

Для разработки авторской цифровой коллекции одежды, в качестве прототипа был взят итальянский бренд молодежной одежды Miu Miu. В ходе работы были исследованы коллекции бренда за последние 24 года.

Анализ коллекций бренда показал (табл. 1), что в 2000-х годах доминировали приталенные и прямые силуэты одежды, при этом посадка юбок и брюк зачастую была заниженной. Были популярными многослойные образы, что позволило сочетать разные текстуры и формы. Цветовая палитра в основном оставалась спокойной, представленной в бежевых, черных, темно-зеленых и бордовых тонах [4].

Таблица 1 – Ретроспективные изменения в ассортиментных группах: пальто, брючный костюм, платье, костюм с юбкой на примере коллекций бренда Miu Miu.

2000-е гг.	2010-е гг.	2020-е гг.
Форма/силуэт		
		
Материал		
		
Цветовая палитра		
		

Коллекции Miu Miu 2010-х годов отличаются яркой энергией, проявляющейся в обилие красок и разнообразии узоров, как больших, так и мелких. Дизайнеры активно используют сочетания различных фактур и конструкций, что придаёт одежде динамичный и оригинальный вид. Особенно выделяется насыщенный красный цвет, который в последние годы стал частым элементом как в отдельной одежде, так и в целых моделях. В то же время продолжают оставаться популярными приталенные и прямые силуэты, а также определенные тенденции в посадке юбок и брюк, что свидетельствует о внимании к классическим формам и пропорциям. Это сочетание современных элементов с традиционными силуэтами создает уникальный стиль, востребованный в модной индустрии.

Современные коллекции 2020-х годов от бренда Миу Миу гармонично объединяют оверсайз, многослойность, спортивный стиль и элементы моды 30-х-70-х годов. Основной характеристикой коллекций

Миу Миу является цвет в ярких нестандартных сочетаниях и комбинациях. Одежда отличается фактурными тканями, уникальными конструктивными линиями, такими как плиссировка и рельефные швы, а также универсальной длиной и объемными формами. В каждом новом сезоне повторяются радужные цвета, а также три основных базовых цвета – красный, черный и белый. Для пошива коллекций используются хлопковые и шелковые ткани, а также кожа и экокожа [5].



Рисунок 1 – Фрагмент лукбука авторской виртуальной коллекции «Метавселенная». Автор Тенгизова Мадина, руководитель Фирсова Ю.Ю.

В результате анализа была создана цветовая палитра и выбраны материалы, которые будут использоваться в авторской виртуальной коллекции «Метавселенная» (рис. 1).

Виртуальная коллекция включает новую линейку одежды, адаптированную для виртуальной реальности [6]. Концептуальные особенности авторской виртуальной коллекции «Метавселенная»: введение новых материалов; футуристическая направленность в работе с формой; многослойность; вариации цветовой палитры, направленные на более легкие светлые тона с добавлением ярких, насыщенных акцентов на отдельные элементы.

Разработанный журнальный разворот, демонстрирует перспективное развитие моды [7]. Колористическая карта дает представление о гамме оттенков, а также передает интерактивный, футуристический характер коллекции.

Список использованных источников:

1. О трендах [Электронный ресурс]: режим доступа – <https://trends.rbc.ru/trends/industry/636b68779a79471b12e0d1f3>

2. Зиатдинова Е.Р., Фирсова Ю.Ю. Образная трансформация фильмографических образов в современный костюм. Технология разработки и нанесения авторского принта.: материалы Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей. "ДИСК-2023. Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века" – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2023., С. 77-79.

3. Официальный сайт компании «Miu Miu» [Электронный ресурс]: режим доступа – <https://www.pradagroup.com/en/brands/miu-miu.html>

4. Инкина Ан.К., Фирсова Ю.Ю., Образ костюма в аспекте эстетической культуры общества, Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей. "ДИСК-2023. Дизайн и искусство - стратегия

проектной культуры XXI века", М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», С. 89-91.

5. Алибекова М.И., Фирсова Ю.Ю. Художественный образ в костюме, средства и способы его достижения /электронное учебное пособие/ М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – 135 с. 29,3 МБ

6. Осадчая Е.Е., Фирсова Ю.Ю., Технические приемы передачи образа в художественном эскизировании костюма, Инновации и технологии к развитию теории современной моды, "Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)", посвящённая Ф. М. Пармону. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции, М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – С. 353-356.

7. Зиатдинова Е.Р., Фирсова Ю.Ю., Нестандартный подход к разработке авторской коллекции в стиле спорт-шик/ Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2024). сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», апрель 2024.С. 69-71.

© Тенгизова М.А., Фирсова Ю.Ю., 2024

УДК 391:316.422

ПРЕДПОСЫЛКИ ПОПУЛЯРНОСТИ ЭТНО-СТИЛЯ И РОЛЬ ГЛОБАЛИЗАЦИИ В ЕГО ФОРМИРОВАНИИ

Трегубина К.А.

Научный руководитель Гильмутдинова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Уфимский государственный нефтяной технический университет», Уфа

В данной статье поднимается вопрос о предпосылках формирования этнического стиля в дизайне одежды. Также исследуются причины, по которым данное направление не теряет актуальности и вызывает к себе интерес. Кроме того, в статье затрагивается глобализация и её роль в процессе формирования данного стиля.

Этнический стиль в одежде – это прочно устоявшееся в мире моды явление, которое не теряет своей актуальности с течением времени. Особенный интерес это представляет в современном мире, где процессы глобализации и их влияние затрагивают все сферы человеческой жизни.

Глобализация – это процесс, при котором происходит усиление взаимовлияния и взаимозависимости стран в различных сферах жизни общества. В современном мире страны, народы и их культуры тесно взаимодействуют, что приводит к возникновению общих экономических, политических, а также культурных проблем.

Значительное влияние глобализация оказала и на дизайн одежды, что прослеживается во многих аспектах.

В первую очередь это конечно же использование традиционных мотивов разных народов мира в коллекциях. Поле деятельности дизайнеров значительно расширилось благодаря возможности знакомства с культурой других стран.

Нельзя забывать и о технологическом аспекте. Он и глобализация тесно связаны. Закономерность заключается в следующем: чем быстрее происходит развитие человеческой цивилизации в технологическом плане, тем сильнее темпы роста глобализации.

В современных условиях становится возможным не только использование самых новейших технологий, но и их общедоступность. Это также позволяет существенно расширить рамки деятельности дизайнера. Например, одежда, меняющая свой цвет. Некоторое время назад данное явление не представлялось возможным, однако в 2023 году японский бренд под названием Anrealage представил на Парижской неделе моды коллекцию из одежды, изменяющей свой цвет и принт. Реализовать это интересное решение позволило развитие технологий. В частности, в коллекции использовалась технология фотохромного текстиля, способного при ультрафиолетовом излучении менять свой окрас.

Также инновационным изобретением является так называемая «кофейная ткань». В 2018 году бренд TRINHBESX представил коллекцию одежды, выполненную из ткани на основе кофейной гущи. Разработкой материала еще в 2009 году занялась компания Singtex из Тайваня. Благодаря синтезу кофейной гущи и полиамидов, ткань обладает отличными характеристиками – она быстро сохнет, регулирует температуру тела, а также хорошо поглощает влагу.

Однако, кроме этого, одним из аспектов влияния глобализации в мире дизайна стало появление такого понятия как «быстрая мода». Быстрая мода – это явление, при котором производство одежды ориентировано на стремительно сменяющиеся друг друга тренды. Характерная черта – массовое производство, в чём и заключается его негативное влияние на экологию.

Как уже можно было заметить, сама по себе глобализация крайне неоднозначное явление, имеющее как положительные стороны, так и отрицательные. К плюсам можно отнести сближение разных народов и стран, вследствие чего происходит некий культурный обмен, приводящий к культурному единению. Также значительным фактором положительных сторон глобализации является общедоступность передовых технологий и последних достижений в мире науки. Несомненно, благодаря глобализации расширяются и возможности человеческой самореализации.

Однако, несмотря на приведённые выше положительные моменты, глобализация имеет также ряд негативных последствий. К ним относятся,

например, стирание национальной самобытности, навязывание определённых стандартов (в том числе культурных), а также неравномерное распределение благ.

Продуктом глобализации и современности, выстроенным на прочной базе традиционной культуры и возникшим из интереса людей к традиционным особенностям одежды других народов, является этно-стиль.

Именно уникальность традиционной одежды и возросшая заинтересованность в ней послужили причиной популяризации и интеграции некоторых её деталей в современный образ, то есть по сути своей, стали причиной появления этно-стиля.

Очень важно понимать, что этническая мода – это не то же самое, что и национальный костюм. Значение национального костюма сложно переоценить. Это веками складывавшиеся традиции и каноны, нарушать которые – значит разрушать первоначальный смысл, вкладываемый в этническую одежду нашими предками. Таким образом, этника в рамках моды – это заимствование, вдохновение элементами национального костюма, но не попытка заменить его.

Однако, не все так просто. Все ещё сохраняется угроза утрачивания роли и значимости национального костюма, так как зачастую при использовании символов и мотивов различных культур происходит их неправильная интерпретация, искажение смыслов или пренебрежение ими. Все это впоследствии разрушает изначальный замысел, закладываемый в этно-костюм. Это также зачастую приводит к тому, что важнейшие элементы традиционной культуры начинают восприниматься как элементы поп-культуры из-за их чрезмерной популяризации.

Из осознания этого вытекает вторая причина актуальности этнического стиля. Люди осознают угрозу и стремятся сохранить важное культурное наследие путем бережного переноса первоначальных значений национальной одежды.

Третья причина актуальности этно-стиля, на мой взгляд, это то, что национальный костюм, как основа этно-стиля, относится к символам принадлежности к этнической группе. Е.Е. Кутявина определяет национальный костюм как этнический маркер – как компонент определённой этнической культуры, устойчиво воспроизводимый в ней [0].

Весьма значимая роль национального костюма определилась ещё в первобытную эпоху, представляя собой исполнение не только практической функции – защиты от неблагоприятных условий окружающей среды, но и социальной. Так, внешний облик традиционного костюма фиксировал культурные, бытовые, религиозные и климатические условия, а также статусно-иерархические отношения между людьми, то есть формировал определённое чувство принадлежности и самоидентичности.

В наши дни национальный костюм отошёл на второй план. Однако потребность в очень важной для человека самоидентичности осталась. И именно этническая мода, ориентированная на современного человека, как нельзя лучше подходит для восполнения этой потребности. Этно-стиль совмещает в себе комфорт повседневной одежды и элементы традиционной, что и делает его настолько востребованным.

Этнолог В.А. Тишков в своей работе под названием «Новая историческая культура» подчёркивает, что обществу крайне важно интересоваться своим прошлым и его содержанием, потому что в ином случае всегда есть риск потери своей собственной идентичности [0].

Таким образом, подводя итог всему вышесказанному, можно сделать следующие выводы. Причинами популярности этно-стиля являются, во-первых, интерес к национальной одежде и её особенностям, во-вторых, стремление сохранить культурное наследие должным образом, и, в-третьих, потребность человека в этнической самоидентичности.

Роль глобализации в формировании этно-стиля неоднозначна. С одной стороны, она принесла с собой культурное единение разных народов, а также технологическое развитие, продукты которого активно используются в сфере дизайна. Но с другой стороны имеют место быть и негативные черты – исчезновение национальной самобытности, искажение первоначальных замыслов традиционного костюма, и навязывание культурных ценностей.

Список использованных источников:

1. Кутявина Е.Е. Двуязычие в межэтническом взаимодействии: социологический аспект: автореферат дис. ... кандидата социологических наук: 22.00.04 / Нижегородский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 1999.
2. Тишков В.А. Новая историческая культура. – М.: Изд-во МГОУ, 2011.

© Трегубина К.А., 2024

**ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ
РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В ОДЕЖДЕ
КАК ФАКТОР ВДОХНОВЕНИЯ И СТИМУЛ ВНЕДРЕНИЯ
В ПРОИЗВОДСТВО**

Усова А.С.

Научный руководитель Гусева М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В современном мире наблюдается растущий интерес к русской культуре и традициям, что создает благоприятные условия для продвижения российских дизайнеров на международном рынке [1]. Этот тренд не только обогащает наш культурный ландшафт [2], но и способствует значительному импортозамещению, так как усиливает спрос на отечественные товары и поддерживает развитие российского модного рынка. Возрастающая популярность русских традиций в моде доказывает, что идентичность и наследие становятся важными аспектами выбора одежды потребителями [3], привлекая внимание к предложениям из России. Интерпретация русских традиций в современном контексте открывает двери для создания уникальных и привлекательных коллекций, которые способны конкурировать с известными западными брендами [4-5].

Элементы русской культуры, встроенные в дизайн одежды, аксессуаров и обуви, придают продуктам характерную узнаваемость, делая их заметными на фоне мирового рынка. Таким образом, мы не только продвигаем изделия с уникальным стилем, но и обеспечиваем удивительную возможность для международного диалога о культуре и искусстве. Кроме того, акцент на русские традиции в моде укрепляет местное производство, создает новые рабочие места и способствует экономическому развитию страны. Это, в свою очередь, не только поддерживает национальную экономику, но и помогает сохранить и передать наследие русской культуры следующим поколениям, внося богатое разнообразие в мировую модную индустрию. К тому же, такая ориентированность на традиции способствует актуализации культурных ценностей и оживляет интерес к малым производствам, ремеслам и ручной работе.

Выбор одежды, отсылающей к русскому народному костюму, обусловлен целым рядом факторов. Во-первых, такой костюм представляет собой отражение традиционных ценностей и культурных особенностей народа, что является важным для сохранения исторического наследия [6]. Во-вторых, он сочетает в себе универсальность и комфорт,

адаптируясь к современным реалиям. Традиционные наряды, выполненные из натуральных материалов, становятся особенно актуальными в условиях растущего интереса к экологически чистой продукции.

В условиях актуальности эко-стиля, многие стремятся выделиться из массы и подчеркнуть свою индивидуальность, выбирая русский народный костюм [7, 8]. Это стремление к уникальности и самовыражению в сочетании с экологическими трендами способствует росту популяризации народного костюма, так как он часто изготавливается из натуральных тканей и вручную.

Русский народный костюм также может служить мощным элементом патриотизма, позволяя сохранить связь с историей и выражать любовь к Родине. В этом смысле выбор одежды с традиционными мотивами становится особым способом внедрения элементов культурного наследия в повседневную жизнь [9]. Это не просто стиль, а настоящая философия, подкрепленная глубокими корнями и историей [10].

Современные дизайнеры все чаще черпают вдохновение из богатства русского народного костюма, интегрируя традиционные узоры, цвета и формы в свои коллекции с невероятным мастерством [11]. Ярким примером такого подхода служит проект «Онега» под руководством от авторов Алхимии, где тщательно используются русские мотивы для создания уникальных и запоминающихся украшений. В свою очередь, всемирно известный бренд «Beautiful Criminals» экспериментирует с объемами и текстурами, отражая влияния русского фольклора в своем дизайне, чем завоевывает внимание мирового модного сообщества.

В настоящий момент даже существует бренд, который превратился в социальный проект. «Granny's» в котором вещи, создаются вручную бабушками и при изготовлении одежды используют принты по мотивам русских сказок и русских нарядов. Бренд одежды «Gruppa» – это яркий пример того, как, черпая вдохновение в фольклоре, создать новый, сочный визуал. Их коллекции, пропитанные национальными мотивами, представляют собой свежий взгляд на традиционные элементы, придавая им современную интерпретацию и делая их актуальными для современного потребителя.

Магазин одежды «Сарафай» является живой историей русской культуры. В их мастерской шьют аутентичные вещи: сарафаны, кафтаны, рубахи, платки, бережно воссоздавая традиции предков. Создательница бренда, Мария Романова, считает, что от знания своей истории и традиций зависит будущее нации. Бренд несет миссию по возрождению русского костюма и возвращению к нашим истокам.

«Крестецкая строчка» – это не просто бренд одежды, а воплощение богатой истории и традиций русского народного промысла, своеобразный объект интеллектуальной собственности [11]. Название отражает

ключевой элемент – крестецкую строчку, уникальную технологию, которая делает каждую вещь особенной. Мастера бренда вручную создают удивительную фактуру ткани, переплетая нити в сложный узор. В основе лежит традиционная техника, которая передается из поколения в поколение. Это не просто узор, а целое искусство, в котором каждый стежок носит свою историю. В коллекциях «Крестецкой строчки» представлена как женская, так и мужская одежда. Это не просто одежда, это предметы искусства, которые выделяют своего владельца и говорят о его особом вкусе и уважении к традициям.

С учетом новых трендов, мода на элементы русского народного костюма имеет все шансы занять не последнее место на международной арене, так как современные дизайнеры активно интегрируют народное творчество в свои коллекции. Причины такого интереса включают не только желание выделиться, но и создать собственную интересную историю бренда, со своими принципами и посылом. Особую популярность могут приобретать вышивка, национальные узоры [12] и стилистика народных костюмов, способствующие индивидуальности и оригинальности изделий [13]. Эти элементы приносят аутентичность, что особенно ценится в современном мире моды, стремящегося к уникальности и гармонии с природой.

Анализ современного использования элементов русского национального костюма в моде позволяет сделать ряд важных выводов: русский костюм – бесценное наследие, источник знаний о культуре, быте и духовных ценностях народа [14]. Он хранит в себе историю и традиции, отражая менталитет и характер русского человека.

В силу того, что современная мода черпает вдохновение в прошлом, элементы русского костюма находят свое применение в современной моде, придавая образам уникальность, аутентичность и особый стиль [8]. Это дает понять, что традиции не умирают, а трансформируются, обретая новую жизнь в современных реалиях.

Русский костюм может стать хорошим источником вдохновения, так: традиционные формы, узоры, декоративные элементы русского костюма могут быть использованы в качестве материала для создания уникальных коллекций одежды и аксессуаров. Такие аутфиты могут стать символом патриотизма и самобытности [3], а ношение одежды с элементами русского костюма – это проявление любви к своей культуре и дань уважения своей истории.

Важно сохранять и передавать традиции для всех, кто ценит национальную культуру. Ведь это поможет поддерживать ремесленников, мастеров, которые сохраняют традиционные технологии и искусство ручной работы.

Сам костюм отражает нашу душу, наши корни и наши ценности [2]. И важно, чтобы это наследие жило и развивалось, а также видоизменялось в современном мире.

В целом можно сказать, что русский национальный костюм – это богатство, которое требует бережного отношения и сохранения. Он может стать источником вдохновения для многих творческих идей и привлечь внимание к красоте и уникальности русской культуры, а также помочь создать благоприятный экономический стимул для малых ремесленных предприятий внутри страны.

Список использованных источников:

1. Артюнов Г. Народный костюм: архаика и современность? // Народное творчество: научно-популярный журнал. - 2004. - № 1. - С. 64.

2. Гусева М.А. Аккумуляция культурного наследия в декорировании одежды // В сборнике: XVI Линтуловские чтения, посвященные 100-летию со дня мученической кончины священномученика митрополита Вениамина Петроградского и Гдовского. Сборник материалов Всероссийской конференции. Москва, 2023. - С. 109-113.

3. Гусева М.А. Транслирование культурного наследия в декор современной одежды // В книге: V Покровские чтения: Возвращение к истокам. Древнерусское шитье - история и современность. Сборник материалов Международной научно-практической конференции с международным участием. Москва, 2023. - С. 35-38.

4. 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.

5. Бродецкая А., Шалаева И.Е. Народный костюм в контексте культурного кода: история и современность // Костюмология. - 2020 - №4.

6. Захаржевская Р. В. История костюма. - М.: РИПОЛ классик, 2009. - 431 с.

7. Фот Ж.А., Старовойтова А.А. Эко-направления в дизайне одежды – как вектор инновационного развития швейного производства // Костюмология. - 2021 - №1.

8. Shashkova O.D., Guseva M.A. Layering in a product as an element of eco-friendly fashion// В сборнике: Материалы докладов 57-й международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. В двух томах. Витебск, 2024. - С. 199-202.

9. Городнова М.В., Гусева М.А., Петросова И.А. Этнический костюм как источник вдохновения при разработке современной женской одежды // Сб. мат. Всерос. науч. конф. молодых исследователей «Дизайн и искусство

– стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК-2016)», Ч.1. - М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2016. - С.58-61.

10. Глебушкин С.А. Традиционный Русский костюм: типология, региональные особенности и художественная целостность в контексте музейно-выставочных и творческих проектов - Липецк, ЛГТУ, 2022.

11. Быкова Д.Ю., Гусева М.А. Национальные особенности кроя одежды как объект интеллектуальной собственности // В сборнике: Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2022). сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием. Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). Москва, 2022. - С. 45-48.

12. Андреева А.Ю. Русский народный костюм. Путешествие с севера на юг. – СПб: Паритет, 2006. – 136 с.

13. Шалагинова Я.Э., Гусева М.А. Анализ популярных стилевых тенденций в женской моде периода 2001-2021 годов // В сборнике: Материалы докладов 55-й международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. в 2 т.: Витебск, 2022. - С. 122-125.

14. Быкова Д.Ю., Гусева М.А. О вызовах современной экономики на рынке стильной одежды национального кроя // В сборнике: Экономика сегодня: современное состояние и перспективы развития (Вектор-2022). сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием. Москва, 2022. - С. 151-155.

© Усова А.С., 2024

УДК 687

ТЕЗИСНЫЙ АНАЛИЗ ЧЕРТ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА

Усова А.С.

Научный руководитель Гусева М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Русский национальный костюм – это целая история, отражающая культуру, быт и духовные ценности русского народа. Костюм менялся веками, приобретая разнообразие форм, цветов, декора и конструкции в зависимости от региона, социального статуса и времени года [1]. Женские и мужские народные костюмы определенно обладают общими чертами, но тем не менее имеются различия, заключающиеся в деталях и аксессуарах. Мужской костюм традиционно включает удобные широкие брюки, рубахи

и функциональные элементы, а женский – разнообразие юбок, платьев [2] и аксессуаров с яркими орнаментами [3-5], что создает романтический образ.

Народный костюм – уникальный элемент культуры, результат объединения самых разных видов художественного творчества, сохранивший до нас традиционные элементы кроя, отделки, применения материалов и украшений, характерных для русского национального костюма прошлого. Украшение одежды в народном костюме происходило с использованием нескольких вариантов: вышивкой и нашивкой различных материалов – лент, кружева, различных вставок и тому подобное. Рисунок формировался уточной нитью, перекрывавшей нити основы. Декоративный узор чередовался с просветами основного материала. Часто узорные полосы мастерски сочетались с вышивкой, представляя собой неповторимый по красоте орнамент (рис. 1). При вышивании использовали оригинальные нитки, имеющие характерную крутку, которые изготавливались из льняного и шерстяного волокна и окрашивали натуральными природными красителями. При украшении костюма часто сочетали несколько видов вышивальной техники. При декорировании костюма все способы украшений объединялись: узоры, выполненные вышивкой и ткачеством, дополнялись нашитыми элементами из лент, кружева, тесьмы, которые отлично согласовывались друг с другом [4].



Рисунок 1 – Примеры народных костюмов, украшенных вышивкой

Тезисный анализ композиции русского костюма в ассортименте женской и мужской одежды проведен по следующим направлениям: форма, цветовая гамма, элементы (в ассортименте изделий), материалы (волоконный состав, орнамент на тканях), декорирование, силуэтное решение (табл. 1).

Таблица 1 – Черты русского народного костюма (летний ассортимент)

Направление анализа	Женский народный костюм	Мужской народный костюм
Форма	легкие ткани свободного кроя, открытые зоны декольте и рукавов	легкие ткани свободного кроя, открытые зоны декольте и рукавов
Цветовая гамма	яркие, солнечные цвета, оттенки зеленого, желтого, голубого, красного	светлые оттенки синего, зеленого, коричневого, иногда с яркими акцентами в вышивке
Элементы одежды	Рубаха: из тонкой ткани, с короткими рукавами, украшенная вышивкой по краю рукавов и вороту	Рубаха: из тонкого льна или хлопка, с короткими рукавами, украшенная вышивкой по краю рукавов и вороту.
	Сарафан: летний сарафан мог быть из легкой ткани, с открытыми плечами, с коротким подолом или до колен	Брюки: из тонкой ткани, свободного кроя, с застёжками на боку
	Подол: из тонких тканей, с яркой вышивкой по нижнему краю.	Кафтан: летний кафтан из лёгкой ткани, с коротким подолом и открытым воротом.
Материалы	лен, хлопок, шелковая ткань	лен, хлопок, тонкая шерсть
Орнаменты	растительные мотивы, цветочные орнаменты	растительные мотивы, геометрические узоры.
Декор	вышивка, ленты, бахрома	вышивка, ленты
Силуэт	свободный, легкий силуэт	свободный

В ходе анализа женского и мужского русского народного костюма выявлены как существенные различия, так и заметные сходства. Одним из основных отличий между мужским и женским народным костюмом стало послойное использование различных материалов [6], узоров и составляющими самих нарядов.

Женский русский народный костюм, как правило, отличается яркими узорами, вышивкой и богатым декором [7]. Он подчеркивает женственность и красоту женщины, а также отражает ее социальное положение и статус в обществе. В то время как мужской народный костюм, как правило, более простой и функциональный [8]. Он чаще всего выполнен из прочных и практичных материалов, таких как лен или шерсть, и имеет минимум декора.

Однако, несмотря на эти различия, существуют и сходства между женским и мужским русским народным костюмом. Оба костюма являются частью национальной истории и культуры, отражая традиции и обычаи народа. Они воплощают в себе трудовой дух и мастерство русских ремесленников, а также отражают важность семьи и общности.

Таким образом, народный костюм не только служил украшением и защитой от холода, но и является важной частью культурного наследия [7]. Различия и сходства между мужским и женским русским народным костюмом отражают глубину и многогранность русской культуры и традиций и используются как источник вдохновения в творчестве дизайнеров отрасли.

Список использованных источников:

1. Захаржевская Р. В. История костюма. - М.: РИПОЛ классик, 2009. - 431 с.
2. Фот Ж.А., Старовойтова А.А. Эко-направления в дизайне одежды – как вектор инновационного развития швейного производства // Костюмология - 2021 - №1.
3. Мирзиёдова К.Б., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Использование национальных мотивов как творческого источника в декоративном редизайне тканей для современной одежды // В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)». Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Фёдору Максимовичу Пармону. Москва, 2021. - С. 164-168.
4. 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.

5. Гусева М.А. Аккумуляция культурного наследия в декорировании одежды // В сборнике: XVI Линтуловские чтения, посвященные 100-летию со дня мученической кончины священномученика митрополита Вениамина Петроградского и Гдовского. Сборник материалов Всероссийской конференции. Москва, 2023. - С. 109-113.

6. Шашкова О.Д., Гусева М.А. Востребованность многослойности в капсульном гардеробе современной молодежи // В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды, "МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)". Сборник материалов III Международной научно-практической конференции, посвящённой Фёдору Максимовичу Пармону. Москва, 2023. - С. 170-173.

7. Гусева М.А. Транслирование культурного наследия в декор современной одежды // В книге: V Покровские чтения: Возвращение к истокам. Древнерусское шитье - история и современность. Сборник материалов Международной научно-практической конференции с международным участием. Москва, 2023. - С. 35-38.

8. Быкова Д.Ю., Гусева М.А. Применение IT-технологий для разработки дизайна одежды с элементами национального кроя // В сборнике: Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей. Москва, 2022. - С. 227-230.

© Усова А.С., 2024

УДК 7.046

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ СОЛНЦА В КУЛЬТУРАХ РАЗНЫХ НАРОДОВ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ПРЕДМЕТАХ БЫТА И КОСТЮМЕ

Фадеева В.И.

Научный руководитель Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Благодаря солнцу мы существуем на этой планете. Именно поэтому образ солнца всегда играл для людей значимую роль в восприятии мира. У всех народов солнце почиталось одним из самых первых и главных божеств, ведь благодаря своему теплу и свету оно являлось символом плодородия и изобилия, а также символом цикличности жизни, возрождения после смерти. В данной статье мы будем рассматривать несколько аспектов, связанных с образом солнца в культуре. Первым пунктом станет изучение мифологических представлений о солнце в

различных культурах. Мы проанализируем, как разные народы создавали мифы и легенды, связанные с солнцем, и как эти мифы отражают их мировосприятие и ценности. Следующим важным аспектом нашего исследования станет интерпретация солнца в искусстве разных народов. Мы изучим, как и для чего в различных культурах использовалась символика солнца в предметах быта и costume.

Обожествление солнца подтверждается во многих мифах и преданиях, где оно наделялось разнообразными чертами, отражающими мировоззрение и жизненный уклад людей разных народов.

У древних египтян солнечное божество Ра считалось верховным идолом. Ра олицетворял собой порядок в мироздании, а также возрождение и новую жизнь, поскольку каждый день он восходил на востоке и сам же погружался в западные вечные дали. Величие солнечного бога сопровождалось единством, которое понимали не только как гармонию, но и как силу, способную сохранять мир и защищать людей (рис. 1).

У индийцев солнце также имело свое уникальное место в мифологии. Божественный образ Сурья, олицетворяющий жизненную энергию и свет, играл важную роль в ведической культуре. Сурья представляется как колесо, вращающееся на небе, приносящее свет, жизнь и процветание. Ритуалы поклонения Сурье проводились преимущественно на рассвете, когда его лучи наполняли мир новыми красками и энергией инков солнечное божество Инти считалось прадедушкой всего живущего. Инти был источником тепла и света, и его культ еще более усилился, когда инки стали развивать сельское хозяйство. Мифы говорили о том, как Инти направлял людей в их трудах, обеспечивая хороший урожай. Инки строили храмы в честь Инти, а во время весеннего равноденствия проводили обряды, чтобы задобрить солнечное божество и возобновить жизненные циклы.



Рисунок 1 – Изображения солнечных божеств Древнего Египта, Инков, Индии

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод, что солнце действительно играло огромную роль в жизни людей и в их восприятии мира. Теперь время узнать, как это поклонение находило отражение в предметах быта и костюмах разных народов.

Солнце изображалось через различные символы, которые становились частью орнамента, использовалась для украшения жилища, мебели, утвари из дерева, глины и кости, орудий прядения и ткачества,

костюмов, а также для убранства интерьера. Рассмотрим значения некоторых солярных символов и их использование.

Свастика. Это один из древнейших символов, распространенный по всему миру и пришедший из буддизма. Форма креста с загнутыми концами придает свастике динамику и делает её символом движения космоса и созидательной энергии. Концы свастики могут быть закручены как по, так и против часовой стрелки. В первом случае это буддийский символ бесконечного цикла существования, а также символ мужского начала. А свастика с концами, повернутыми вправо, в Верхней Месопотамии связывали с женским началом и изображали внизу живота богини Иштар. Также свастику использовали индейцы как космический символ. А в Китае свастика являлась символом женского начала Инь в философии Дао.

У балтов и финнов солярные знаки возникали при изготовлении тканей и изделий из текстиля, в том числе полотенец. У ижоры, карел, финнов и сету ромбами, косыми крестами и свастиками украшались женские рубахи и головные уборы; у ижоры – также старинная женская поясная одежда; у латышей, эстонцев, сету – варежки и перчатки.

Колесо. Это еще один довольно распространенный солярный знак, символ космического движения, изменения и повторения, времени и судьбы, рождения, смерти и нового рождения. В Египте, на Ближнем Востоке, в Азии и Индии колесо символизировало могущество и божественную власть. Так, в качестве защитного магического символа колеса помещали на дома и храмы и украшали их изображениями шлемы и щиты. Колесами украшались Алтари, надгробия и саркофаги. В Германии колесо с восьмью спицами связывалось с магическим рунным заклинанием. А у кельтов символ колеса использовался в качестве амулета. И у славян колесо наделяется свойствами оберега. Например, в качестве защиты от нечистой силы катали колеса по улицам или пускали зажженные колеса с горы. А для защиты от диких зверей и хищных птиц хозяева катали колесо вокруг своего дома. Также считалось, что предметы (например, зерно или вода) пропущенные через ступицу колеса обретают благодатные свойства.

Диск. Диск являлся символом солнца во многих культурах, так как солнце в данном случае изображается так, как оно представляется взору – в виде диска. Бог инков Инти часто изображался в виде золотого диска с лучами и языками пламени, исходящими от его лица, что символизировало солнце и его живительные свойства. Греки также часто изображали солнце в виде золотых дисков, которые носили как подвески или размещали на керамике и других предметах.

У славянских народов обережная и благожелательная семантика изображения солнечного диска определяла его присутствие в художественном оформлении особо значимых деталей жилища, например,

на потолочной балке «сволоке», а также в оформлении сакральных локусов дома – красного и печного углов.

Спираль. Рисунок спирали мы можем найти в искусстве любого народа. Сочетая в себе форму круга и энергию движения, она является символом развития, жизненной силы, эволюции и непрерывной энергии.

В культурах коренных американцев спиральный символ солнца обозначал божество солнца абенаков Кисосену («Приносящий Солнце»). Овия Кокрокко – это символ Адинкра, который используют народ ашанти в Гане и народ гьяман в Кот-д'Ивуаре в Западной Африке. Он состоит из внутренней спирали, окружённой колесом с шипами, и символизирует величие солнца и то, как важно для жизни процветать в свете. Как символ Адинкра, Овия Кокрокко является символом жизненной силы и обновления.

Вырезанная на металлическом памятнике спираль изображала путешествие по подземному миру и давала надежду на возможное возвращение оттуда, то есть возрождение.

Розетка. Розетка уже в древнейших культурах Востока была эмблемой солнечных богов. Фигура розетки оказалась наиболее устойчивой, и в декоративной народной резьбе по дереву является одним из основных элементов узора. По своему начертанию она близка к цветку. В розетке как бы воплотилась идея о связи животворящих солнечных лучей и обильного произрастания цветов и трав на земле. Интересно, что в Литве некоторые цветы, например, маргаритки и розы, а в Японии – хризантемы, считались цветами солнца. Также розетки наиболее распространены в солярной символике культуры народов Восточной Европы, в частности у славян. В домовая резьбе Русского Севера, Среднего и Верхнего Поволжья, Сибири солярная розетка или полурозетка являлись необходимым элементом орнаментации, зачастую средоточием всех остальных. Солярные знаки – ромбы, многообразные розетки (с прямыми или вихревыми лучами, с вписанным крестом или орнитоморфным изображением), а также образы коня и петуха, соотносящиеся в народных представлениях с солнцем и светом, крестьяне нередко использовали для украшения самых разных деревянных и глиняных предметов интерьера. Их можно встретить на встроенной мебели типа опечья или голбца, шкафах, сундуках и ларцах, столах; на осветительных приборах (подсвечниках) и приспособлениях для гигиены (рукомойниках). Изобилует этими изображениями и праздничная утварь для подачи еды и напитков на стол – ковши, скобкари, блюда, солонки, поставцы. Розетки, простые и сложные ромбы, многообразные свастические мотивы – все эти фигуры встречаются на вещах, имеющих отношение к родильной, свадебной и погребальной обрядностям.

У русских, украинцев, белорусов и других народов солярные знаки входили в декор праздничных скатертей, а также полотенец-«набожников»

– неизменных деталей украшения переднего угла с иконами. У многих народов розетки, ромбы и свастические мотивы использовались в декоре предметов праздничного костюма: женских и мужских рубах, передников и поясной одежды (юбок, понев), изредка – сарафанов, головных уборов (сорок, кокошников) и платков. В народном сознании знаки солнца на обрядовых предметах и праздничной одежде соотносились с идеей движения и, следовательно, жизни, а также с понятиями защиты и благополучия.

Напоследок хочется обратить внимание на то, как фэшн дизайнеры использовали образ солнца как источник вдохновения для своих коллекций. Например, легендарная Эльза Скиапарелли в своей зимней коллекции 1938 года, вдохновленной астрологией, использовала символы солнца, ярко выделяющиеся с помощью вышивки. Особенно яркий пример – черный шелковый бархатный плащ с вышитым изображением греческого бога Аполлона.

Гарет Пью на показе своей коллекции весна-лето 2017 одел модели в оперные костюмы, позаимствованные из римской мифологии, со светящимися коронами, покрытыми острыми солнечными лучами. Так Пью размышлял об источнике своего вдохновения после показа: «С одной стороны, солнце – это символ созидания и тепла, взрыв энергии и жизни, но оно также может олицетворять тираническую власть и разрушение... Поэтому я хотел исследовать эту двойственность, показать две стороны одной медали, но чтобы благодать восторжествовала над природой». А также была очень запоминающейся коллекция весна-лето 2020 модного дома Dior, в которой Мария Грация Кьюри представила женщин в образах золотых богинь. Она явно включает в себя символику солнца, света и божественной энергии. Образ льва на одном из платьев также символизирует солнце и его силу.

В заключение можно сделать вывод, что образ солнца в культуре различных народов является многогранным и многозначным. Он пронизывает мифологию, религию, искусство и повседневную жизнь, служа символом жизни, света, надежды и культурной идентичности. Исследование этого образа позволяет глубже понять не только саму культуру, но и универсальные человеческие ценности, которые объединяют народы, несмотря на их различия. Важно продолжать изучение и сохранение этих культурных интерпретаций, чтобы не утратить ценные знания о нашем общем наследии и разнообразии человеческого опыта.

Список использованных источников:

1. Бокова В. Солнце и солнечные эмблемы Сокровища мировой цивилизации. Символы. Знаки. - М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2012. - С. 38 - 47.

2. Kristen M. Stanton // Sun Symbols & Meanings: Exploring Solar Symbolism & Mythology. – 2024

3. Freya Barry // Fashion in the Sun. – 2018

4. Lyza Hayn // 26 Ancient Sun Symbols from Around the World. – 2022

5. Выставка «Солнечный круг. Солярная символика в культуре народов Восточной Европы» [Электронный ресурс] URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ARTICLE/2142058> (дата обращения: 24.10.24)

6. Gareth Pugh – Spring Summer 2017 [Электронный ресурс] URL: https://desktop-man-shows.vogue.it/en/shows/show/spring-summer-2017-ready-to-wear/gareth-pugh?refresh_ce= (дата обращения – 27.10.24)

© **Фадеева В.И., 2024**

УДК 687.01

ОТРАЖЕНИЕ ПОДХОДОВ ДУАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ

Фарманян А.А., Бондаренко М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Данная работа посвящена изучению философской концепции дуализма и ее влияния на творчество современных художников-модельеров. Мода – сложное и многомерное явление, отражающее не только эстетический вкус, но и социальные, культурные и философские аспекты. Одной из центральных тем, пронизывающей дизайн и искусство является концепция дуализма. Названный подход основан на антитезе, и органично реализуется в дизайне одежды путем творческих экспериментов с формой, колоритом, материалами и смысловой составляющей произведений.

Актуальность работы обусловлена тем, что подходы дуализма, как философского конструкта, выделяют двойственность мира, что в контексте модных тенденций содействует дизайнерам в самовыражении и поиске творческого источника. Цель исследования: анализ проявлений подходов дуализма в современной моде. В задачи исследования входят: обзор теоретических основ дуализма; изучение влияние философии на моду; анализ примеров дуализма в коллекциях современных модельеров.

В широком смысле дуализмом называют учение о двойственности. Дуализм как философская концепция подразумевает существование двух противоположных, но взаимосвязанных начал, например, добро и зло, мозг и душа, разум и чувства, свет и тьма, инь и янь, сознание и бессознательное, старое и новое, мужчина и женщина и др.

Несколько подходов дуализма: субстанциональный (Р. Декарт); дуализм свойств (Д. Чалмерс); интеракционизм (К. Поппер).

Традиционно выделяется представление Р. Декарта о философии, как о «субстанциальном дуализме, суть которого сводится к постулированию двух несводимых друг к другу субстанций – физической и ментальной которые исчерпывают собой весь универсум» [1]. Иными словами, сознание и мозг существуют неразрывно друг от друга.

Д. Чалмерс настаивает на том, что мы можем знать о нефизических свойствах сознания вне зависимости от каузальной связи с ними, у нас имеется к ним прямой доступ. Этого знания нет у физического интеллекта. Если познание разное, то открывается пространство для несовместимо разных способностей [2]. Так, сознание порождается мозгом, но свойства его шире.

К. Поппер выражает мысль, что сознание связано с мозгом, они взаимодействуют друг с другом. В его формулировке: нейрофизиологические процессы мозга происходят одновременно с сознательными процессами, однако вторые не сводятся к первым. Сознание (самость) является «владельцем» мозга, а не наоборот [3].

3 разных конструкта дуалистической концепции взаимодополняемы. Соотношения бытия и сознания как двух независимых друг от друга и самостоятельных реальностей не может быть признана теоретически состоятельной в силу ее логической противоречивости [4]. Поэтому взгляды на мир, понимание истины и критика действительности каждого человека субъективны. Люди не могут быть до конца уверенны в определенном факте, двойственность мира и безграничность сознания открывают большое пространство идей и творческого вдохновения.

Ядро концепта «мода» образовано такими понятиями, как «тенденция», «изменение», «новизна». Ключевые характеристики концепта «мода» – дуализм, синхронность, институциональность, конвенциональность, нормативность и иерархичность [5].

Мода имеет иррациональный характер. Она требует трансформаций ради изменений, экспериментов и выражения авторского Я, и редко для функциональности.

Немецкий социолог и философ Георг Зиммель в статье «Мода» 1904 года подчёркивает: дуализм является неотъемлемой частью мира моды [6].

Тенденция к социальному выравниванию служит оппозицией тенденции к индивидуальному различию. Модные показы представляют как высокую моду, *la haute couture*, так и *prêt à porter* (коллекцию готовой одежды). В моде проявляются дискретность, выделяющая имена модных домов, и недискретность, представленная массовым потребителем [5].

Сплетаясь с философскими догмами, дуализм в современной моде выражается через несколько ипостасей: исследование внутреннего мира человека, связь бессознательного с разумом (сюрреалистичней формы,

гротескные детали костюмов, символизм); буквальное выражение антитезы, двойственности (асимметричный крой, контрасты в колорите и материалах, смешение стилей). Например, журнал Vogue в сезоне весна-лето 2024 описывает современную персону двойственной обительницей двух жизней.

В контексте стиля это может проявляться в различных формах: от микса гендерных стереотипов в одежде до противопоставления между традиционным и современным костюмами, контрастах материалов и текстур. Дуальность моды позволяет дизайнерам создавать многослойные нарративы, обогащающие восприятие личности и, в частности, костюма.

В сезоне 2024-2025 наиболее ярко тема дуализма и антагонизма проявляется в модных домах Maison Margiela (рис. 1а) и Prada (рис. 1б). Последняя коллекция Maison Margiela, созданная под руководством Джона Гальяно, посвящена противостоянию двойственности: контрасты силуэтов, ахроматизмы, сочетание костюмов викторианской эпохи и актуальных моделей. Prada же обыгрывает новый портрет потребителя, представленный образом «bad girl». Дуализм коллекции выражается сплетением романтических, утонченных изделий с утилитарными, экстравагантными.



Рисунок 1 – а) Maison Margiela SS/24; б) Prada SS/24

Антитеза в искусстве костюма также прослеживается в следующих коллекциях: Yohji Yamamoto – «Y's», комбинация мужского и женского, традиционного и современного; Rick Owens – «The Glade», смешение мрачных и светлых элементов, создающих атмосферу дуализма; Isabel Marant – «Fall/19» противопоставление элементов бохо и спортивного стиля; Balenciaga – «Fall/18» элементы уличной моды и haute couture.

В российской модной индустрии выделяется бренд OSOME2SOME. Двойственность бренда заложена и в самом названии – «Awesome twosome» (восхитительная пара – англ.). Бренд комбинирует два начала: лаконичные силуэты с одной стороны, нетривиальные обработки и интересные элементы с другой.

Таким образом, дуализм в современной моде представляет собой эффективный инструмент для самовыражения и создания уникальных, художественных образов. Антитеза отражает разнообразие человеческого опыта; связь бессознательного, мира идей и окружающей действительности; позволяет художникам-модельерам экспериментировать с концепциями, формами, материалами и текстурами.

В условиях активного темпа изменения культурных норм дуализм становится значимым элементом стратегии проектной культуры XXI века благодаря многогранности и глубины темы. Современные дизайнеры

продолжают работать в данной философии, превращая костюмы в арт-объекты с определенным посылом к публике.

Список использованных источников:

1. Козырева, О. А. Субстанциональный дуализм и приватность ментального в философии Р. Декарта: критика поверхностной интерпретации [Текст] / О. А. Козырева // Вестник Томского государственного университета. – 2020. – № 452. – С. С. 79-87.

2. Исаев М.М. Проблема сознания в контексте необоснованности феноменальных суждений для мозга // Вестник Самарского Государственного Технического Университета. Серия «Философия». 2023. Т. 5. № 2. С. 91–110.

3. Егоров, Д. Г. К вопросу о соотношении сознания с телом [Текст] / Д. Г. Егоров // Международный научно-исследовательский журнал. – 2022. – № 9. – С. С.1-3

4. С.А. Лебедев Основной вопрос философии: кто прав, кто не прав и почему [Текст] / С.А. Лебедев // Гуманитарный вестник. – 2022. – № 4. – С. 2-14.

5. Кузнецова, В. В. Концептуальный аспект дискурса моды [Текст] / В. В. Кузнецова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2021. – №1 . – С. 1-7.

6. Maya Menon Of two lives: Fashion’s rebuttal of the one-dimensional woman / Maya Menon [Электронный ресурс] // Vogue Singapore : [сайт]. – URL: <https://vogue.sg/dualism-spring-summer-2024/> (дата обращения: 25.10.2024).

© Фарманян А.А., Бондаренко М.В., 2024

УДК 721

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЕКТА В РАБОТЕ ДИЗАЙНЕРА И АРХИТЕКТОРА

Федорченко Д.П., Морозова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Дизайнеры и архитекторы активно используют искусственный интеллект (ИИ) в своей работе. ИИ помогает им анализировать большие объёмы данных, генерировать уникальные формы и структуры, учитывать индивидуальные предпочтения клиентов и ускорять процесс проектирования.

Искусственный интеллект – это метод, позволяющий компьютерам, роботам или программному обеспечению мыслить разумно, подобно человеку. Он основан на изучении моделей человеческого мозга и анализе

когнитивных процессов. ИИ используется в различных сферах, например, в создании голосовых помощников, беспилотных автомобилей и фильтрации спама в электронной почте [1].

Одна из самых интересных областей применения ИИ в архитектуре – генеративный дизайн. Здесь программы на основе искусственного интеллекта объединяют математические алгоритмы и творческую интуицию архитектора, создавая интерьеры, которые сочетают в себе элегантность и функциональность

Нейросети анализируют стилевые предпочтения и функциональные решения, что позволяет создавать более адаптивные и эффективные пространства. Архитектурные эскизы создаются с использованием нейросетей, способных генерировать креативные идеи на основе анализа данных.

В целом, взаимодействие искусственного интеллекта и архитектуры становится более инновационным, открывает новые возможности для создания неординарных и прогрессивных дизайнерских решений. Это партнёрство между творческим воображением архитектора и мощью искусственного интеллекта ведёт к появлению удивительных, эстетически прекрасных и функциональных интерьеров, которые вдохновляют, удивляют и преображают пространство нашей жизни.

Подробнее хотелось бы остановиться на египетском архитекторе и дизайнере Хасане Рагабе. За последние 14 лет он занимался архитектурой, музеефикацией, созданием мебели, генеративным искусством, компьютерным дизайном и строительством. Ему нравится экспериментировать, наблюдать за результатами работы, и бросать вызов общепринятым нормам. Его многочисленные изображения фантастических зданий и объектов стирают границы между вымыслом и реальностью [2].

У Хасана Рагаба есть серии работ с дымом в качестве строительного элемента (рис. 1), с египетскими мотивами в экстерьерах, с домами, похожими на желе, и многие-многие другие необычные идеи, которые получается «оживить» с помощью искусственного интеллекта (нейросетей Midjourney, Stable Diffusion) [3].



Рисунок 1 – Генеративное изображение Хасана Рагаба

Дизайнер комментирует свои эксперименты с нейросетями следующим образом: «Архитекторы и дизайнеры сталкиваются со многими ограничениями в отношении использования моделей распространения ИИ в своей профессии. Тем не менее, генераторы текста в изображения с ИИ предлагают уникальную возможность расширить

границы воображаемого независимо от креативной области, поскольку эти инструменты дают пользователям возможность свободно исследовать и визуализировать самые смелые мечты. В конечном итоге это приводит к поиску новой визуальной лексики, выходящей за рамки нормы» [3].

Контролировать нейросеть с каждым разом выходит все проще и лучше, для этого нужен определенный опыт, умение писать промты и правильно ставить задачу перед программой, только тогда она поймёт, что конкретно ты хочешь, и выдаст отличный результат.

Хасан предполагает, что в скором будущем нейросети научатся создавать 3D-дизайны, а не только плоскостные изображения. Также, он считает, что ИИ – это угроза для мастерства художника. «На мой взгляд, искусство – это смесь мастерства и духа, и дух для художника важнее. «...» Если вы настоящий художник, то, на мой взгляд, вы найдете эффективный способ использовать инструменты нейросетей в своем рабочем процессе» [4].

Основные достоинства искусственного интеллекта:

1. Высокая скорость: нейросети выполняют задачи быстрее, ускоряют процесс создания проектов, экономя время и повышая эффективность работы дизайнера.

2. Экономичность: алгоритмы ИИ автоматизируют многие рутинные задачи, снижая затраты на ручной труд. Один человек с нейросетью может заменить порядка пяти сотрудников.

3. Точность: нейросети способны выполнять точную работу, особенно в генерации графики, дизайне фирменного стиля, веб-сайтов и пользовательских интерфейсов.

4. Умный разговор: искусство и дизайн как разговор между творцом и средой – это не односторонний монолог, а красивый, медленный танец. ИИ обогащает художественные концепции такими способами, которые раньше невозможно было представить.

Недостатки умной сети:

1. Необходимость человеческого участия: нейросети требуют обучения и определения целей проектирования со стороны специалиста.

2. Ограниченность творчества: алгоритмы искусственного интеллекта работают только в рамках заданных параметров и не способны к креативу.

3. Негибкость: ИИ может столкнуться с трудностями при адаптации к изменениям и новым требованиям.

4. Подавленность: из-за такой широкой доступности нейросетей, возникает огромное количество невероятных идей и работ, которые не только радуют творческих людей, но и подавляют их желание развиваться, угнетают и могут даже вгонять в депрессию.

Хасан Рагаб не считает, что в будущем ИИ заменит человека, так как для того, чтобы сгенерировать что-то, пока что необходим человек, его

запросы, порядковые действия, изменения в ветке запросов. Однако некоторые дизайнеры, работающие в нейро-сфере, считают, что порабощение возможно, и что они будут жить дольше остальных людей, так как каждый день помогают развиваться искусственному интеллекту, а он это делает с огромной скоростью, и сейчас он уже умеет гораздо больше, чем пять лет назад [4].

В заключение хочется сказать, что ИИ – отличный инструмент для творческих людей, для программистов и выдумщиков. С помощью него можно создавать уникальные дизайны, писать песни, «снимать» видеоклипы и многое другое. Главное помнить, что творчество все еще среди нас, что не стоит расстраиваться и уходить в себя, видя работы других художников, особенно пропущенные или созданные через нейросеть.

Список использованных источников:

1. Дзен. Архитекторы и дизайнеры могут использовать ИИ для своих проектов [Электронный ресурс]: <https://dzen.ru/a/ZSZFxve-Y3Mqdfte?ysclid=m2fekqy8e0242425593> (Дата обращения 24 сентября 2024)

2. Официальный сайт Хасана Рагаба [Электронный ресурс]: <https://www.hsnrgb.com/whatido> (Дата обращения 22 сентября 2024)

3. Designboom. hassan ragab's AI-generated series questions the future of architecture in the digital age [Электронный ресурс] <https://www.designboom.com/architecture/hassan-ragab-ai-generated-future-architecture-digital-age-02-24-2023/>

4. Tehne. Архитектор Хасан Рагаб о достоинствах и недостатках Midjourney [Электронный ресурс]: <https://tehne.com/event/koncepty/arhitektor-hasan-ragab-o-dostoinstvah-i-nedostatkah-midjourney> (Дата обращения 22 сентября 2024)

© Федорченко Д.П., Морозова Е.В., 2024

УДК 7.038.51

РУССКИЙ СТИЛЬ, ЭПАТАЖ И ПЕТЕРБУРГСКАЯ РОСПИСЬ: ЭСКИЗНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Федотова П.Д.

Научный руководитель Колташова Л.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Цель работы: разработка эскизной коллекции на основе русского народного костюма. В процессе работы проанализированы модные тенденции текущего года и работы знаменитого дизайнера Джона Гальяно,

который создавал коллекции одежды вдохновляясь русской культурой, русским народным костюмом.

Дизайнеры вдохновляются разными модными эпохами: 60-е, 80-е, 90-е и нулевые. Акцент в весенне-летнем сезоне – женственность и ее проявления, например, в моде: нижнее белье напоказ, многослойность, оттенки бордового, открытый живот, бельевой стиль, цветочный принт и т.д. [1].

Разрабатывая коллекцию модной одежды необходимо учитывать модные тенденции грядущего сезона, обращать внимание на пропорции, материалы, цветовые решения, детали, орнаменты. Любимым и неординарным дизайнером является кутюрье с мировым именем Джон Гальяно. Он и его творчество стало объектом моего вдохновения, подробного изучения и анализа.

В 1984 году Хуан Карлос Антонио Гальяно, будучи студентом лондонского колледжа выступал с дебютной своей коллекцией, посвященной Великой французской революции, в зале все молчали. Коллекция «Щеголи» произвела фурор и была немедленно выкуплена лондонским магазином одежды Brown's. Первая коллекция еще никому не известного Гальяно принесла ему успех, внимание публики, публикации в журналах, первых инвесторов, первых поклонников: Анна Винтур и Андре Леон Телли. В своей коллекции весна-лето 1994 дизайнер поведал публике историю сбежавшей русской принцессы, которая «отправляется в путь самопознания». Шоу «Принцесса Лукреция», пестрившее обилием кринолина, парчовыми накидками и огромными косами, было одобрено критиками [1]. Джон Гальяно не раз доказывал, что он хорош и в эпатаже, и в классике, и в гибриде этих двух направлений. Эпатаж (фр. *épatage*) – намеренно провокационное поведение, шокирующая, вызывающая выходка, совершаемая для привлечения внимания к себе, к своей персоне или к своему бренду, товару, произведению [2]. Считается, что в настоящее время современное искусство должно включать в себя эпатаж-возможность поражать, удивлять, шокировать. Искусство Джона Гальяно строится именно на новаторских решениях, способных вскружить голову и по-настоящему удивить публику своими невероятно, смелыми и неординарными интерпретациями. Гальяно в коллекции 2009-2010 (рис. 1) на тему русско-балканского народного костюма украсил свои наряды яркими цветами и вышивкой, платьями с кринолинами, рукавами-фонариками и крестьянскими элементами [3]. Технически все было безупречно. К концу шоу вышло за рамки фольклорной темы и переместилось в более традиционную для Гальяно плоскость с металлическо-серебристыми ассиметричными нарядами с налетом той романтичности, которую так обожают его поклонники. Искусственный снегопад укрывал дорожку для дефиле, а лазерная подсветка создавала магическую иллюзию того, что модели двигались в сказочном туннеле,

настолько далеко от жестокой реальности и повседневных забот современного общества. Это было своего рода бегство от реальности – создание параллельного фантазийного мира, в котором нет места для беспокойств о кризисе высокой моды [4].



Рисунок 1 – Коллекция 2009-2010 русско-балканского народного костюма Джона Гальяно

При разработке коллекции использованы яркие сочные цвета, осовременивание нарядов за счет актуальных тенденции этого года, добавление традиционных аксессуаров, которые отсылают нас к прошлому. Народные костюмы переработаны за счет использования различных нетрадиционных материалов. В ассортименте, рассчитанного на весну-лето, присутствуют как летние наряды, так и утепленные накидки и полупальто, для прохладных весенних и летних вечеров, все это обрамлено традиционными головными уборами, украшениями, поясами и грубыми сапогами, позаимствованными из мужского гардероба. В изделия коллекции гармонично была вплетена питерская роспись, которая отличается характерными цветами и орнаментом (рис. 2а, 2б).

Коллекция Джона Гальяно вдохновляет своей современностью и живостью несмотря на то, что с момента ее презентации прошло уже 14 лет, она все еще является одной из самых ярких коллекций преобразования традиционного наряда.



Рисунок 2 – Разработка коллекции: а) Петербургская роспись; б) эскизная авторская коллекция «Русские мотивы», автор Федотова Полина

Таким образом проведя анализ тенденций этого года и вдохновившись знаменитым дизайнером разработана, коллекция современной одежды, где ключевыми элементами использовался традиционный красочный, нарядный, декоративный русский народный костюм. Обращение к народным традициям позволяет плотнее соприкоснуться с народными традициями, народной культурой, способствует сохранению наших исконных традиций.

Список используемых источников:

1. 24СМИ: новостной портал: Биография Джона Гальяно [электронный ресурс] URL: <https://24smi.org/celebrity/42164-dzhongaliano.html> Раздел сайта «Знаменитости», подраздел «Дизайнеры

модельеры и стилисты». (дата обращения 05.04.2024). – Текст. Изображение: электронные.

2. Колташова Л. Ю., Власова Ю.С. Эпатаж и мода - способ поиска новых дизайнерских решений. Инновации и технологии к развитию теории современной моды, «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвящённая Фёдору Максимовичу Пармону: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции, Москва, 05–07 апреля 2022 года. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 96-103.

3. Marie Claire: Модный журнал: сайт. – [электронный ресурс] URL: <https://www.marieclaire.ru/moda/20-glavnykh-trendov-vesny-i-leta-2024-samyi-polnyi-gid/>, дата обращения 05.04.2024. – Текст. Изображение: электронные.

4. Ярмарка мастеров: маркетплейс Коллекция Джона Гальяно [электронный ресурс] URL: <https://www.livemaster.ru/topic/94289-john-galliano-fall-2009-folklornyj-russko-balkanskij-stil> Раздел сайта «Журнал», подраздел «Идеи и вдохновения» , дата обращения 05.04.2024. – Текст. Изображение: электронные.

5. Алибекова М. И., Колташова Л.Ю. Графика модного эскиза: Учебное пособие. Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2018. – 110 с.

© Федотова П.Д., Колташова Л.Ю., 2024

УДК 7.04.017

СЮРРЕАЛИЗМ И МОДА: ИСТОРИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Феофанов Е.А.

Научный руководитель Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В данной статье рассматриваются ключевые элементы сюрреалистического искусства и их отражение в современных и архивных коллекциях одежды. Особое внимание уделяется характерным чертам сюрреализма, таким как провокация и акцент на телесности, а также их интеграции в модные образы. Анализируются метафоры, деформация реальности и обращение к подсознательному как основные подходы, способствующие созданию уникальных эстетических форм. Целью

исследования является определение влияние сюрреализма на моду через призму телесности.

Понятие «сюрреализм» (с фр. «sur» – «над») представляет собой художественное направление первой половины XX века, возникшее во Франции в 1920-х годах и охватывающее изобразительное искусство, литературу и кинематограф. Это направление характеризуется использованием необычных образов, абсурдных комбинаций предметов и игрой с реальностью. Сюрреализму свойственны провокационные и шокирующие образы, которые вызывают у зрителя чувство удивления и даже тревоги. Аполлинер, французский писатель, поэт, литературный и художественный критик подверг осуждению реалистическое искусство за его стремление к фотографической точности, подчеркивая, что сюрреализм представляет собой более высокую форму бунта в искусстве.

Популярность работ Фрейда во Франции с 1920-х годов способствовала интеграции сюрреалистического и психоаналитического подходов. Сюрреалисты начали исследовать подсознание, истинные желания и намерения, что совпадало с Фрейдовским методом свободных ассоциаций, положившим начало психоанализу.

Сюрреалисты проявляли интерес к телесности и физиологии как аспектам биологической жизни. Темы приема пищи, сексуальности и размножения, а также телесность в различных ее проявлениях оставались для них свободными от табуирования. Художники откровенно обращались к зрителям: Фрида Кало метафорически рассказывает о своей болезни (рис. 1а), Сальвадор Дали – об эротических фантазиях (рис. 1б). Коллажная техника находит свое применение в живописной работе Макса Эрнста «Балансирующая женщина» (рис. 1в). Это полотно рассматривается как предвосхищение сюрреализма. Рене Магритт в картине «Урожай» (рис. 1г) исследует обнаженность и восприятие тела через цвет и форму. Изображенная женщина с окрашенными в разные цвета частями тела создает эффект трансформации, подчеркивая связь между физическим телом и реальностью, а также вопросы восприятия и идентичности. В произведениях сюрреалистов человек зачастую занимает ключевое место в композиции, выступая в роли центрального элемента или символа. Сюрреалистические художники стремились выразить подсознательные, мистические и фантастические аспекты через свои работы, и человеческая фигура стала одним из наиболее мощных средств достижения этой цели.

Сюрреалисты считали своим манифестом учения Фрейда, а Сальвадор Дали называл «Толкование сновидений» главной для себя книгой. В картинах сюрреалистов заострённое внимание на губах можно напрямую связать с фрейдистской теорией «оральной стадии» – первой стадии психосексуального развития человека в раннем возрасте, которая может сдвигаться во времени из-за разных девиаций.



Рисунок 1 – а) Фрида Кало «Сломанная колонна», 1944 г., Музей Долорес Ольмедо, Мексика; б) Сальвадор Дали. «Призрак сексуальной привлекательности», 1934 г., Театр-музей Дали, Каталония; в) Макс Эрнст «Балансирующая женщина», 1923 г., Музей современного искусства, Париж; г) Рене Магритт Урожай. 1943 г., Музей Магритта, Брюссель

Осмысление частей тела в картинах сюрреалистов стали отправной точкой понятия телесности в одежде. Сюрреалистические концепции вдохновляют творцов моды на протяжении долгого времени. Одним из первых дизайнеров, кто начал использовать работы сюрреалистов в своих коллекциях, стала Эльза Скиапарелли. В течение пятнадцати лет, с 1927 по 1939 годы, ее творчество олицетворяло глубокую связь моды и сюрреализма. В модной индустрии Эльза Скиапарелли и Сальвадор Дали составили один из самых провокационных союзов XX века.

Сюрреалисты понимают, что стремление к созданию идеального образа женщины является изначально безуспешным, так как такая фигура может существовать исключительно в пределах подсознания. В этой связи дизайнеры моды-сюрреалисты проявляют значительный интерес к женскому телу как к независимому предмету исследования.

Когда речь идет о женском теле, следует вспомнить одно из самых известных произведений Скиапарелли, созданное в сотрудничестве с Сальвадором Дали – платье Skeleton 1938 года, декорированное вышивкой, имитирующей позвоночник и ребра. Это произведение было гениально интерпретировано Александром Маккуином в коллекции Alexander McQueen весна-лето 1998, где «скелет» был выполнен из металла и изготовлен ювелиром Шоном Лином, соратником Маккуина. В 2000 году модный дом Roberto Cavalli создал свою интерпретацию данного платья, которое вновь привлекло внимание в 2021 году, когда актриса Зендея появилась в нем на церемонии вручения «Золотой глобус» в Париже; платье также имело металлическую деталь в виде позвоночника и ребер.

В сюрреализме отдельная часть тела часто рассматривается в качестве самостоятельного элемента. Например, женские волосы наделяются мистическим значением как в картине Сальвадора Дали «Невидимые спящая женщина, лошадь, лев» (рис. 2а). У Schiaparelli они впервые используются в качестве вышивки по рукаву жакета, созданного в сотрудничестве с Жаном Кокто в 1937 году (рис. 2б). Запрокинутая голова женщины словно лежит на плече, а золотые волосы плавно струятся вниз до запястья, при этом руки обхватывают талию. Все элементы вышиты максимально реалистично и гармонично интегрированы в конструкцию жакета. Модный дом Schiaparelli в коллекции осень-зима 2023 Ready-to-

wear (рис. 2в) апеллирует к архивам, декорируя верх жакета длинными золотистыми волосами, создавая иллюзию, что это волосы женщины, которая надела его. Из всех частей тела, в частности, лица, губы представляют собой один из наиболее эротически заряженных объектов сюрреалистического внимания, например, знаменитый диван, разработанный Дали для салона Schiaparelli, стал распространенным артефактом (рис. 2г). В 1934 году Сальвадор Дали создал картину с оптической иллюзией под названием «Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты». На ней изображено пространство, в котором предметы интерьера сливаются с лицом женщины: шторы выступают в роли волос, картины на стене – глаз, а камин – носом. Центром композиции является диван в форме губ. Лицо обладает портретным сходством с знаменитой актрисой и секс-символом того времени Мэй Уэст, которая известна ярким макияжем губ. Яркий образ губ быстро вошёл в послевоенную поп-культуру Америки и Европы. Модный дом Yves Saint Laurent в «Скандальной коллекции» 1971 года (рис. 2д) представил бархатное платье, покрытое вышивками губ из пайеток. Модель посчитали тогда слишком вызывающей, специалисты раскритиковали коллекцию, но принт с губами запомнился публике – этого и добивался дизайнер.



Рисунок 2 – а) Сальвадор Дали «Невидимые спящая женщина, лошадь, лев», 1930 г. Фрагмент; б) Schiaparelli жакет, созданный в сотрудничестве с Жаном Кокто в 1937 г.; в) Schiaparelli осень-зима 2023 Ready-to-wear; г) Сальвадор Дали, «Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты», 1934 г.; д) Yves Saint Laurent весна-лето 1971 Couture

В 2020-х годах принцип сюрреализма в одежде принимает новые формы, отражающие концепцию телесности. Использование мотивов из работ сюрреалистов, таких как губы, заметно в коллекциях Loewe и Balmain. Эти элементы подчеркивают связь между памятью о детских страхах и современными переживаниями телесности.

Модный дом Loewe в провокационной коллекции осень-зима 2022-2023 (рис. 4а), апеллирует к теории «оральной стадии» Фрейда: мотив губ присутствует в коллекции, создавая иллюзию объема «trompe l'oeil». Вдохновленная детскими мечтами и фантазиями Джонатана Андерсона, коллекция включала элементы воздушных шаров, больших губ, сладостей, игрушечных автомобилей и бантиков. Дизайнер стремился вызвать тактильные ощущения, используя разнообразные материалы, такие как

кожа, войлок, латекс, трикотаж, шелк и смола. Обнаженность была сведена к минимуму, а текстурные решения отличались насыщенностью и выразительностью.

Продолжая тему телесности, стоит отметить коллекцию Balmain весна-лето 2025 Ready-to-wear. В коллекции были использованы изображения лиц, декорированные на платьях, куртках и шортах с помощью ручной вышивки, выполненной сотнями тысяч перламутровых бусин. В коллекции присутствует мотив женского глаза, важный объект сюрреалистического внимания. Это эстетически привлекательный элемент, служащий проводником в внутренний мир человека и его подсознание, что является целью стремящегося проникновения истинного сюрреалиста. Оливье Рустен, креативный директор модного дома в интервью для Into The Gloss отметил: «Я считаю, что лицо является самой сексуальной частью женского тела» [9]. Оливье Рустен отметил, что «роскошь имеет множество значений», подчеркивая тем самым различные аспекты этого понятия. В коллекции ярко выделяется узор, изображающий лицо, выполненный с использованием множества кристаллов, который задает общий тон. Принты глаз и губ отсылают к творческому наследию Сальвадора Дали. Рустен представил силуэты с акцентированными плечами и высокой талией, среди которых выделялось пальто, составленное из слоев белого кашемира, искусно драпированного в форме глаза, демонстрируя четкую и изысканную красоту.

В контексте телесности в моде стоит отметить сюрреалистическое наследие Эльзы Скиапарелли, которое послужило основой для коллекции Schiaparelli осень-зима 2021 Ready-to-wear (рис. 5). Мотивы, такие как груди и проколотые соски, соседствуют с изображениями ушей, глаз, носов и губ, выполненными в различных материалах: отлитые из золота, сформированные из кожи или простеганные из шерстяного крепа. Эти элементы коллекции соединяют чувственность и тактильность.

В коллекции Mugler осень-зима 2024 Ready-to-wear исследуется идея сюрреалистической метаморфозы: раздевания с помощью прозрачных корсетов, формованных кожаных доспехов, кожаных поясов и эластичного бархата, отклеивающегося от тела. В коллекции присутствуют эксперименты с принтами, сотрудничество с современной канадской художницей Эмбер Уэллманн, картины которой были адаптированы для украшения мини-платьев и брюк, обтягивающих кожу.

Таким образом, сюрреализм радикально преобразил восприятие телесности. Открытость художников к провокационным, смелым подтекстам, формируют новые представления о сексуальности в моде. Работа современных дизайнеров продолжает развивать идеи сюрреализма, создавая значимую связь между телесным и культурным контекстом. Сюрреализм, играя с нелинейными формами и символикой, фиксирует внимание на восприятии тела как знака желаемого и средства для

самоидентификации, что, в свою очередь, способствует новому пониманию сексуальности в рамках моды.

Список использованных источников:

1. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение. М.: Астрель, 2009г.–152 с.
2. Франческа Граната. Экспериментальная мода, 2017 г.–240 с.
3. Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность. М.: Новое литературное обозрение, 2012 г.–320 с.
4. Томпсон Лаура. Сюрреалисты. Искусство в деталях. М.: АРТРОДНИК, 2010 г.–160 с.
5. Марни Ф. Современная мода в деталях. М.: Магма, 2015г. 13. Ермилова Д.Ю. История домов моды. М.: Академия, 2003 г.–240 с.
6. Небрета Лаура Эсейса. Самый современный атлас мировой моды. М.: Астрель, 2009 г.–192 с.
7. Васильев А. Предисловие к русскому изданию. Скиапарелли Эльза. Моя шокирующая жизнь. М.:Этерна, 2008 г.–288 с.
8. Уатт Джудит. VOGUE. Легенды моды. Эльза Скиапарелли. М.: Слово, 2013 г.–208 с.
9. Vogue Runway [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vogue.com/video/watch/objects-of-affection-olivier-rousteing> (дата обращения 09.10.2024).

© Феофанов Е.А., 2024

УДК 7.05

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА КАК ФОРМА САМОВЫРАЖЕНИЯ

Хищенко П.Н.

Научный руководитель Колташова Л.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В условиях постмодернизма, где ценность индивидуального выбора становится доминирующей, китч, предопределенный вкусами и возможностями среднего класса, находит плодородную почву для распространения среди народных масс. Люди, все более уверенные в значимости собственного мнения и вкуса, с легкостью принимают китч как отражение своей индивидуальности и самовыражения. Деконструктивизм, как и китч отрицает традиционные правила и иерархии в искусстве и дизайне. Китч делает это через использование нелепых, вульгарных и несочетаемых элементов, в то время как деконструктивизм разбрасывает и

переосмысливает традиционные формы и концепции, создавая новые структуры и композиции.

Деконструкция стала естественной частью современной литературы, языка и искусства. Деконструкция – это философский термин, предполагающий под собой разрушение и переосмысление устоявшихся структур. Это не просто разложение на части, а глубокий анализ и перестройка механизма с целью постижения его сути и создания нового на переосмысленной основе. Ключевыми объектами деконструкции в философии и литературе являются знаки, письмо, речь, текст, контекст, чтение, метафора и бессознательное.

Деконструктивизм в одежде проявляется в нестандартном подходе к форме и структуре костюма. Свободная посадка, изменение традиционной формы и расположения элементов, нестандартный крой, нарушение классических структур, замена и инверсия элементов – все это характерные черты деконструктивизма. Игра контрастов, например, растяжение и сжатие, видимое и невидимое, светлое и темное, также является важным принципом. Открытые швы, необработанные края, асимметрия и гипертрофированные формы, оверсайз, пространство между тканью и телом – все эти детали делают одежду нестандартной и выразительной.

Деконструктивизм в моде прошел долгий путь от ранних экспериментов Коко Шанель, использовавшей твид для женских костюмов в начале 20-го века, до радикальных коллекций Рей Кавакубо, Ёдзи Ямомото и Анн Демелестер во второй половине XX века. Эти дизайнеры переосмыслили традиционные представления о форме и функциональности одежды, подняв ее до уровня высокого искусства.

Мейсон Маржела, один из ярких представителей деконструктивизма в моде, определял свой подход к этому стилю как принятие традиционных существующих форм и предметов одежды, нахождение способов их переработать, а также последующее переопределение назначения и смысла некоторых предметов одежды. Он не отрицал классические формы и предметы одежды, а использовал их как основу для своих экспериментов, переосмысливая традиционные силуэты, разбирая их на части, перекраивая и собирая заново, создавая новые силуэты и детали. Деконструктивизм в работах Маржелы представлял собой не просто разрушение, а глубокое переосмысление и переосвобождение традиционных форм и концепций в моде. Модели Мейсона Маржелы с деконструктивными элементами представлены на рисунке 1а.

Деконструктивизм – это стиль, который помогает выделиться из толпы и заявить о себе как о творческом человеке с неординарным вкусом. Причем использовать вещи в стиле деконструктивизма можно как для торжественных, так и повседневных выходов.



Рисунок 1 – Проявление уличного стиля: а) Maison Margiela. fall 1997; б) уличный стиль на неделе моды в Копенгагене, Париже и Токио

Причины растущей популярности повседневной одежды с элементами деконструктивизма:

1. Растущий тренд на неформальность. Границы между деловой и повседневной одеждой размываются, и люди все чаще выбирают более удобную и непринужденную одежду для работы.

2. Универсальность. Повседневная одежда в деловом стиле с элементами деконструктивизма может быть легко адаптирована для различных случаев, от деловых встреч до повседневных задач.

3. Стиль и индивидуальность. Деконструктивизм позволяет выразить индивидуальный стиль, не жертвуя профессиональным внешним видом.

4. Комфорт. Деконструированная одежда часто имеет свободный крой, не стесняет движений и обеспечивает комфорт в течение всего дня.

5. Инновационный и современный вид. Элементы деконструктивизма, такие как асимметрия, необработанные края и необычные материалы, придают одежде современный и инновационный вид.

В эпоху, когда традиционные представления о моде размываются, деконструктивизм возрождается как мощный инструмент самовыражения и творчества. В условиях повседневности в пределах города с его рамками и дресс-кодами проявление индивидуальности очень важно. Деконструкция в одежде помогает не только выделить себя среди прочих «винтиков» системы, но и выказать протест общепринятым правилам. Отказ от шаблонных форм, смешение разных тканей и текстур, использование нестандартных деталей и ярких цветов – все это делает образ более интересным, выразительным и заметным. В условиях повседневности важно выделиться и продемонстрировать свою уникальность. Такая одежда позволяет создать профессиональный и в то же время стильный и индивидуальный образ для повседневной жизни.

Обилие идей деконструктивизма не только на подиуме, но и в образах гостей недель мод (рис. 1б), свидетельствует об актуальности этого направления в современной моде. Деконструктивная одежда позволяет им создавать уникальные и запоминающиеся образы, которые бросают вызов традиционным представлениям о моде.

Деконструктивизм в моде отражает постмодернистскую тенденцию к индивидуализму и свободе выбора, позволяя людям создавать уникальные образы, отражающие их внутренний мир и ценности.

Деконструктивизм позволяет через одежду рассказать историю о себе, о своих ценностях, о своем видении мира. В итоге, деконструктивизм в моде не является просто стилем, а способностью освободить творческий потенциал человека и выразить свою индивидуальность через одежду [4, с. 35]. Он дает возможность отказаться от шаблонных форм и создать уникальный образ, который отражает внутренний мир и ценности человека.

Список использованных источников:

1. Чуприна, Н. В. Значение китча в формировании эклектической основы современных модных образов в индустрии моды / Н. В. Чуприна // Дизайн. Материалы. Технология. – 2016. – № 3(43). – С. 29-34.

2. Котляревская, Н. В. Деконструктивизм в дизайне одежды как культурный код постмодернизма / Н. В. Котляревская // Манускрипт. – 2020. – Т. 13, № 1. – С. 202-206.

3. Тюрин, И. Н. Деконструктивизм в моде 1980-1990-х гг. на примере творчества Мартина Маржелы / И. Н. Тюрин, В. В. Гетманцева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11(85). – С. 174-176.

4. Будилова А. В., Алибекова М. И., Колташова Л. Ю. Поиск художественного проектирования образа костюма. Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2022): сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, Москва, 18–20 апреля 2022 года / Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). Том Часть 1. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2022. – С. 35-38.

© Хищенко П.Н., 2024

УДК 7.05: 658.512.2

**АКТУАЛЬНОСТЬ ОБРАЩЕНИЯ К ТЕМЕ
МИФОЛОГИИ И ФОЛЬКЛОРА В МИРЕ МОДЫ**

Цагаева К.М.

Научный руководитель Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Цель статьи – продемонстрировать, насколько обращение к теме мифологии и фольклора в моде отвечает потребностям современного



общества. Так же основной задачей исследования является анализ интерпретаций дизайнерами и модными домами исторических мотивов и изучение того, как данная тематика влияет на стиль и концепцию коллекций. Актуальность темы определяется тем, что в настоящее время, то есть в век невероятно быстрого технологического прогресса, люди все чаще пытаются уйти от бесконечно меняющейся, неустойчивой реальности в мир фантазий и беззаботности, а фольклор и мифология как раз и являются тем самым порталом в атмосферу волшебства.

Мифологические и сказочные сюжеты оказывают значительное влияние на формирование модных тенденций, внося свой вклад в выбор цветовой палитры, определение форм и силуэтов коллекций одежды. Помимо этого, выбор материалов, который зачастую основывается на традиционных тканях и текстурах, также подвержен влиянию народного творчества. Все это определяет общую стилистику и помогает проследить, как дизайнеры трактуют сказки и мифы в контексте современности, благодаря чему удастся создать уникальные образы.

Мир моды всегда был неразрывно связан с искусством, литературой, фольклором и, конечно же, с мифологией. Сказки, мифы и предания – это неиссякаемый источник вдохновения для дизайнеров, поскольку они изобилуют невероятным количеством художественных образов, загадочными историями и символизмом. Использование сказочных мотивов, в переплетении с современными тенденциями, дает возможность разрабатывать коллекции, которые способны помочь людям окунуться в волшебный, фантазийный мир.

Во все времена мода являлась зеркалом, отражающим настроение, ценности и дух эпохи. Она, словно живой организм, реагирует на общественные изменения, политические и культурные потрясения, которые происходят вокруг.

Особенность мира современной моды – это стремительное развитие технологий, глобализация процессов, бесконечное появление новых материалов и огромного количества информации. Все это несомненно оказывает сильное влияние на восприятие окружающего мира: с одной стороны, перед нами открываются множество новых возможностей и ярких впечатлений, расширяются горизонты познания, однако, с другой стороны, это информационное перенасыщение, постоянная доступность и ускоренный ритм жизни могут привести к эмоциональному и умственному переутомлению, и, как следствие, к желанию уйти от реального мира. Именно поэтому в эру цифровых технологий и бесконечного потока новостей, тема мифологии и фольклора остается актуальной. Люди обращаются к сказочным сюжетам в поисках утешения, вдохновения и возможности отвлечься от повседневности и почувствовать себя частью необыкновенных историй.

В модной индустрии существует большое количество дизайнеров, которые черпают вдохновение в мифологии, сказках и народном творчестве. Так, к примеру, такие известные итальянские модные дома с глубокими корнями в истории, как Valentino и Dolce&Gabbana мастерски используют культурное наследие своей родины, античная мифология является неотъемлемой частью их ДНК. В каждой коллекции можно проследить, как соединяются исторические мотивы с актуальными тенденциями. Однако, бренды по-разному интерпретируют общий источник вдохновения. Модный дом Valentino транслирует образ современной утонченной богини, смешивая тренды и античную элегантность. А Dolce&Gabbana пропускает мифы через призму сицилийской культуры: сочетание эстетики сказочных и мифологических существ с яркими красками и модными силуэтами.

Одним из главных «сказочников» мира моды является британский модельер Джон Гальяно, творчество которого пропитано атмосферой волшебства и театральности, он неоднократно перевоплощал моделей в героев сказок и легенд. Например, для коллекции одноименного бренда John Galliano сезона осень-зима 2009 года дизайнер выбрал тему русско-балканского фольклора. Главными элементами стали головные уборы с обилием декора, большое количество вышивки и крестьянские блузы. Атмосфера на самом показе была действительно сказочной: на подиум падал искусственный снег, а сине-зеленая подсветка создавала иллюзию того, что модели ходят в волшебном лесу, далеком от повседневных забот. О том, что фантазийные работы Джона Гальяно могут служить попыткой уйти от реальности, можно судить по эпизоду из его жизни. В 2003 году за пару дней до показа Dior скончался отец дизайнера. Не сообщив об этом своей команде, модельер улетел на похороны и тем же вечером вернулся на работу. В разговоре с другом он тогда сказал: «... я хочу, чтобы люди забыли о своих счетах за электричество, о работе, обо всем. Сейчас время фантазии. Моя цель действительно очень проста: я просто думаю, что каждая женщина заслуживает красоты...».

Ли Александр Маккуин – еще один дизайнер, известный своими мистическими и провокационными творениями. Его коллекции – это переплетение красоты, драматизма и мрачности. Модельер часто обращался к мифологическим образам на протяжении всего периода своей работы. Так, темой для дебютной коллекции Александра Маккуина в модном доме Givenchy в 1997 году стала древнегреческая мифология. Головные уборы в виде золотых крыльев, полумесяцев и бараньих рогов, созданные Филиппом Трейси, платья и брючные костюмы, решенные преимущественно в белом и золотом цветах, представляли собой смешение классического стиля модного дома и видение дизайнером древнегреческого костюма.

В 2009 году состоялся последний прижизненный показ Александра Маккуина Plato's Atlantis, вдохновленный мифом «Атлантида Платона». Сам модельер описывал идею коллекции так: «Люди, разрушив Землю, возвращаются в океан». Он опасался, что в результате проблемы глобального потепления и таяния ледников наш мир повторит судьбу Атлантиды. Футуризм и фантастичность переданы через фактуры платьев, напоминающих чешую мифических рыб и туфли – броненосцы. Александр Маккуин делился личными переживаниями и освещал общемировые проблемы путем обращения к фантастическим образам.

В 2016 году в Музее института моды и технологий (Нью-Йорк) под руководством Коллин Хилл состоялась выставка «Сказочная мода» (рис. 1), экспонаты которой раскрывают образы волшебных персонажей через призму высокой моды. Для экспозиции было собрано более восьмидесяти предметов одежды, подобранных под 15 сказок братьев Гримм, Ханса Кристиана Андерсена, Шарля Перро, Льюиса Кэрролла и Л.Ф. Баума. Образы выбраны из модных коллекций разных эпох, начиная с платья XVIII века до изделий современных дизайнеров, что доказывает стабильный интерес индустрии моды к теме сказок и мифологии.



Рисунок 1 – Экспонаты выставки «Сказочная мода» (секция «Море»)

В первой секции «Лес» подобраны образы под «Красную Шапочку», «Белоснежку», «Фей», «Рапунцель» и «Беляночки и Розочки». Было продемонстрировано несколько вариантов костюма Красной Шапочки, начиная с шерстяного плаща конца XVIII века и заканчивая ансамблем *Comme des Garçons* из осенней коллекции 2014 года с длинным остроконечным капюшоном из красной кожи. В центральной части галереи расположилась секция «Замок», посвященная «Красавице и чудовищу», «Снежной королеве», «Золушке», «Разношерстке» и «Спящей красавице». Так, Золушка в лохмотьях была показана в юбке из рванного шифона *Giorgio Sant 'Angelo* (коллекция 1971 года), а для знаменитой обуви героини были выбраны стеклянные туфли без каблука 2014 года от Норитакы Татеханы.

В разделе «Море» знаменитую Русалочку одели в металлизированные бюстье и юбку *Thierry Mugler* 1987 года и в роскошное платье из весенней коллекции *Rodarte* 2015 года, украшенное пайетками, перьями и кристаллами *Swarovski*. А для сказки «Девы-Лебеди» подобрали костюм *Undercover* из весенней коллекции 2015 из кожаной куртки и юбки, расшитой перьями. Последняя секция «Параллельные миры» объединила в себе «Алису в стране чудес» и «Волшебников страны Оз».

Здесь и платье Louis Féraud, 1989 года с нашивками в виде цепей и часов, и туфли без каблуков 2014 года от Норитаки Татеханы, и платье с ключами Dolce & Gabbana осень-зима 2014 года.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что обращение к теме мифологии и фольклора в мире моды будет актуально всегда, поскольку это многогранный феномен, который отражает перемены в общественном сознании и стиле жизни.

Список использованных источников:

1. Выставка сказочной моды, Ольга Смагаринская [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://elegantnewyork.com/fairy-tale-fashion/#> - Дата доступа: 26.10.2024

2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://artsandculture.google.com/story/fairy-tale-fashion-the-museum-at-fit/PgXBun-debzuKw?hl=en> - Дата доступа: 26.10.2024

3. Джон Гальяно от А до Я, Елизавета Буйнова [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/alfavit-galliano> - Дата доступа: 26.10.2024

© Цагаева К.М., 2024

УДК 7

ОДЕЖДА ТРАНСФОРМЕР КАК МЕТОД СОЗДАНИЯ ПРОМЫШЛЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

Цой А.О., Кичкине А.В.

Научный руководитель Туровская Ю.В.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

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

В статье рассматривается концепция одежды трансформера, как инновационный метод в сфере создания промышленных коллекций. Одежда трансформер представляет собой адаптивные изделия, которые могут менять свой стиль, форму и функциональность за счет различных конструктивных решений. Это позволяет дизайнерам создавать многогранные коллекции, которые отвечают требованиям современных потребителей, ориентированных на практичность и разнообразие.

Данная работа анализирует преимущества использования трансформируемой одежды в процессе разработки коллекций: экономия ресурсов, снижение отходов, возможность создания лимитированных серий с высокой адаптивностью к модным трендам и изменяющимся условиям рынка. Также рассматривается влияние этого подхода на устойчивость и экологичность fashion-индустрии, с приведением примеров успеха брендов, внедривших элементы трансформации в свои коллекции.

В современном мире одежда становится более разнообразной и функциональной. Одежда-трансформер – одно из актуальных направлений в модной индустрии. Она сочетает в себе несколько возможностей в одном изделии, позволяя адаптироваться к различным ситуациям и сохранять индивидуальность. Есть разные виды трансформации в одежде: растяжение – сжатие; отделение – присоединение; регулирование – фиксация; свертывание – разворачивание, исчезновение – появление, замещение деталей: совмещение – вкладывание: перестановка

История обращения дизайнеров к такому методу проектирования коллекций, как создание образов-трансформеров уходит корнями в прошлое на несколько десятилетий. Появилось это явление, как ответ на постоянно меняющиеся потребности общества, которое требовало от одежды сочетание высоких эстетических качеств с универсальностью, практичностью и функциональностью. В середине XX века мир начал замечать зачатки того, что впоследствии стало движением трансформируемой моды. Вдохновлённые изменениями в обществе и технологическим прогрессом, дизайнеры начали экспериментировать с универсальной одеждой, которую можно было носить в разных ситуациях, не переодеваясь. Этот период был отмечен стремительной урбанизацией и увеличением числа международных поездок.

Идея создания одежды, которая могла бы переходить из одной среды в другую без ущерба для стиля или функциональности, была очень привлекательной. В 1960-х и 1970-х годах бренды и дизайнеры экспериментировали с концепцией съёмных элементов: от юбок, которые можно было превратить в брюки, до курток со съёмными рукавами. Эти первые попытки трансформируемого проектирования были не просто модными веяниями; они отражали более широкую общественную тенденцию, направленную на минимализм, эффективность и экологичность. В 1990-х и начале 2000-х годов произошёл взрывной рост индустрии фаст фешна, которая, несмотря на доступность и разнообразие, вызывала опасения по поводу экологичности, воздействия на окружающую среду и этики одноразовой культуры. В этот период начала появляться одежда-трансформер, которая стала противовесом расточительной практике индустрии моды. Люди начали осознавать ценность инвестиций в качественные вещи, которые можно было носить по-разному и которые служили дольше.

На сегодняшний день люди больше стремятся к экологичным практикам и ценят универсальные и долговечные изделия, одежда-трансформер находится в авангарде модных инноваций и продолжает развиваться, вдохновляя будущие поколения.

Согласно статье, опубликованной в Business Insider, в 2014 году люди в среднем купили на 60% больше одежды, чем в 2000 году, и эта цифра продолжает расти. Именно поэтому в основе авангардной

концепции трансформации лежит принцип экологичности: сокращение потребности в большом количестве вещей уменьшает количество отходов от одежды и поддерживает экологичные практики. Принцип «покупай меньше, покупай лучше, покупай надолго» одежды-трансформера соответствует критериям устойчивого потребления, а многофункциональный продукт должен быть привлекательным для покупателей, ориентированных на ценность.

Традиционная индустрия моды уже давно находится под пристальным вниманием из-за её воздействия на окружающую среду. Однако трансформируемая одежда, ориентированная на многократное использование и сокращение отходов, является образцом экологичной моды. Одежда-трансформер минимизирует воздействие на окружающую среду, способствуя развитию экономики замкнутого цикла, что является значительным отходом от расточительных моделей быстрой моды.

По данным Фонда Эллен Макартур, экономика замкнутого цикла «основана на устранении отходов и загрязнений, сохранении продуктов и материалов в процессе использования и восстановлении природных систем».

Помимо эстетики, трансформация – это свидетельство функциональной моды, объединяющей инновационный дизайн с практической пользой. Одежду-трансформер можно разобрать на отдельные части, или модули, и собрать заново по желанию владельца. Обычно для этого используются различные застёжки: от пуговиц и молний до кнопок и липучек. Они позволяют прикреплять или откреплять дополнительные аксессуары, такие как воротники, капюшоны и карманы, чтобы превратить один предмет одежды в другой, например, брюки в шорты благодаря отстёгивающимся штанинам. Это позволяет пользователям создавать различные стили, менять длину или внешний вид в соответствии с меняющейся модой или потребностями. Многофункциональный дизайн выходит за рамки традиционных модных норм, продлевая срок службы одежды за счёт возможности вносить изменения без необходимости полностью менять гардероб.

Ярким примером трансформируемой одежды может служить бренд под названием Marfa Stance. Бренд разрабатывает одежду, которая «призвана дополнять, а не заменять» и побуждает клиентов к более осознанному и этичному потреблению. Компания, основанная Джорджией Дент, специализируется на многослойных моделях, которые позволяют людям создавать собственные «комплекты» из коллекции пальто, жилетов, подкладок, капюшонов и воротников. В результате можно комбинировать вещи и носить их круглый год. Поскольку все, что они производят, так или иначе сочетается друг с другом, легко обновить существующий комплект всего одним новым предметом, что открывает еще больше возможностей для создания стиля. С другой стороны, бренд ценит неподвластный

времени дизайн, поэтому даже без обновлений каждое изделие можно носить год за годом (рис. 1).

Еще один пример бренда, фокусирующего свое внимание на трансформируемой одежде, – Flavia la rossa. Одноименный бренд дизайнера Флавии Ла Рокка предлагает похожий модульный подход к покупкам: вы выбираете любой верх и любой низ и соединяете их в один предмет с помощью скрытой молнии. Модули можно соединять с другими модулями разными способами, что позволяет создавать цельные платья, комбинезоны и юбки благодаря объединяющей простоте коллекции. Их решение перейти на изготовление одежды на заказ гарантирует, что каждый модуль, который они производят, прослужит весь срок службы, а бренд поддерживает отношения со своими клиентами, предлагая перекрашивать вещи и забирать их обратно, когда их уже нельзя носить (рис. 2).



Рисунок 1 – Коллекция бренда Flavia la rossa

С тех пор как София Ильмонен получила первую премию Mercedes-Benz в области устойчивого развития, она продолжает бросать вызов нашим представлениям о трансформируемой одежде.

Одна из целей дизайнера – подчеркнуть разнообразие женских фигур с помощью одежды, подходящей по размеру, и универсальных моделей. В последней коллекции Ильмонен «Весна/лето 2022» (рис. 2) используются характерные для неё квадраты из однотонной ткани и пуговицы с петлями. Это даёт покупателям ощущение активного участия в создании своей одежды и повышает её долговечность. Поскольку в каждом изделии используется один и тот же квадрат, его текущее состояние не влияет на то, где его можно использовать дальше. Таким образом, это продлевает срок службы любого предмета одежды и усиливает эмоциональную связь между владельцем и одеждой.



Рисунок 2 – Коллекция SOFiA iLMONEN SS 2022

На основании исследования, произведенного в этой статье, можно утверждать, что одежда-трансформер является ответом на вызовы современного мира, сочетая в себе функциональность, стиль и экологическую осознанность. Эта категория одежды предоставляет уникальные возможности для адаптации к различным жизненным

ситуациям, что делает её особенно привлекательной для активных людей. С увеличением интереса к устойчивому потреблению и минималистичному образу жизни, трансформируемая одежда выходит на передний план модной индустрии.

Таким образом, мы можем ожидать, что в будущем её популярность будет только расти, а дизайнеры будут продолжать исследовать новые технологии и материалы для создания ещё более инновационных и разнообразных решений. Одежда-трансформер не только обеспечивает практичность, но и служит символом разумного подхода к моде и потреблению в нашем быстро меняющемся мире.

Список использованных источников:

1. "Одежда-трансформер – дизайн будущего", 2024 г. - URL: <https://dzen.ru/a/ZbrXN8KyrFy6wMaa> [интернет-ресурс]

2. Romain Faure "What is Modular Clothing?", 2024 г. - URL: <https://www.offworld-techwear.com/blogs/techwear-blog/modular-clothing> [интернет-ресурс]

3. Л.М. Тухбатуллина, Л. А. Сафина, Б. И. Измайлова "Проектирование женской многофункциональной одежды с использованием приемов трансформации", 2015 г. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektirovanie-zhenskoy-mnogofunktsionalnoy-odezhdy-s-ispolzovaniem-priemov-transformatsii/viewer> [интернет-ресурс]

4. Emma Kendall "How to Step Up Your Style Game with Modular Fashion: 5 Brands to Know", 2023 г. - URL: <https://www.nokillmag.com/articles/how-to-step-up-your-style-game-with-modular-fashion-5-brands-to-know/> [интернет-ресурс]

© Цой А.О., Кичкине А.В., 2024

УДК 685

ОБУВЬ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗА И НАЦИОНАЛЬНОГО КОДА В ХОРЕОГРАФИИ

Чупахина Е.А., Никитина Л.Л., Гаврилова О.Е.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанский национальный исследовательский технологический университет», Казань

Хореография (хореографическое искусство) – искусство сочинения и сценической постановки танца. Обувь играет важную роль в реализации образа в хореографии, а также обеспечивает комфорт и уверенность танцора во время тренировок и выступлений. Например, для занятий по характерному танцу надевают специальные кожаные туфли с каблуком, а для сохранения эластичности разогретых связок – балетные чуни, красивые туфли с удобным устойчивым каблуком, яркими цветами,

украшениями и ремешками привлекают внимание зрителя и помогают увлечь, завораживать и интриговать.

Национальный код хореографического искусства – это специальный способ передачи знаний о мире, который характерен для определенной национальной идентичности. В танцевальном искусстве национальная идентичность проявляется через уникальные танцевальные обычаи и характерный язык движений, который формируется благодаря специальной согласованности движений и сочетанию музыки.

Национальный характер любой страны передаётся из поколения в поколение, в том числе и в танце. Национальные коды искусства – это устойчивые представления, которые отражают традиции, обычаи и духовные ценности народа и выражаются с помощью художественных средств. Изучение этих кодов позволяет понять особенности восприятия мира представителями нации и иногда всего государства.

У каждой страны есть свой уникальный народный танец, который является ее визитной карточкой. Танцы народов мира считаются основоположниками всех остальных видов (балльные, современные и т.д.) [1]. Нет такой страны или национальности, где бы не было своего танцевального искусства. Народные танцы всегда отличаются движениями, костюмами и музыкой, которые уникальны для каждой области. Некоторые народные танцы стали популярными во всем мире, в то время как другие остаются известными только в определенных странах или регионах.

Народный танец – это эмоциональная история народа, неисчерпаемая кладовая народной фантазии и мысли, таящая в себе часть «народной души». С его помощью можно испытать испанскую страсть или почувствовать легкость ирландской культуры, погрузиться в японскую философию [2].

Как известно, танцоры много работают, они постоянно в движении, поэтому вся тяжесть нагрузок приходится на ноги. А ноги – это для танцовщика всё, ведь основные движения в танце выполняют именно ими.

Обувь для танцев имеет большое значение, как для тренировок, так и для выступления. Ведь удобные и красивые туфли или чешки – это уже половина успеха. Танцор чувствует себя комфортно и уверенно на сцене, всё внимание и все свои эмоции, передавая любимому танцу.

Правильно спроектированная во всех смыслах обувь позволяет танцору проявить все свои таланты и умения, придает уверенность исполнителю и его движениям. Если танцор чувствует себя не комфортно и неудобно, то это обязательно скажется на его движениях и сценическом образе, а самое главное – на его здоровье ног.

Существует большое разнообразие обуви для занятий хореографией: балльные туфли, пуанты, чешки, джазовки, сникеры, кроссовки и другие. Для рационального проектирования обуви для народных танцев

необходимо изучить особенности народных танцев, определить пластику и характер движений стопы, выполняемых во время танцев.

Различают народный и народно-сценический виды танцев. Первый вид – это фольклорный бытовой танец, который исполняется в своей естественной среде и имеет определённые традиционные для данной местности движения, ритмы. Второй предназначен для зрителей и предполагает создание на сцене художественного образа, передающего колоритность, самобытность и характер нации, и требует профессионализма танцовщика.

Народный танец – это естественное выражение чувств и настроения, которое исполняется в первую очередь для себя, а затем для зрителей (общества или группы). Танцевальный фольклор на протяжении столетий является важным способом сохранения и передачи духовной культуры от одного поколения к другому. Он является основой для народно-сценического танца и позволяет выразить эмоциональные переживания через пластические движения.

Изначально танец был частью обрядов и возник из жестов и движений, имитирующих поведение животных или связанных с трудовыми процессами в первобытном обществе. Народный танец включает в себя разнообразные шаги, ходы, удары, дроби, выстукивания, соскоки и подскоки, а также различные наклоны, повороты и вращения, а также различные позиции головы, рук и тела.

В народном танце основным принципом является ритм, который подчёркивается танцором через притопывание, хлопки и звон колец и бубенчиков, прикрепленных к ногам. Движения в танце разделяются на мужские и женские элементы. Мужчины выражают силу и мощь, проявляя широту, размах, удаль, а также уважение и внимание к своей партнёрше. Женщины же в танце проявляют величавость, плавность, благородство и задумчивость, хотя часто и исполняют его с живостью и задором.

Народно-сценический танец – это вид танца, который предназначен для публичного выступления и создания хореографического образа на сцене [3]. В нем максимально раскрываются возможности танца, а его исполнение на сцене является главным признаком принадлежности к этносу. Его основой может быть фольклорно-этнографический материал, который помогает передать атмосферу исторической и национальной среды. На рис. 1 приведено фото с выступления государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева.

Для передачи мелодичного характера народной музыки с плавными движениями, например, в русском народно-сценическом танце уже используют широкие, певучие мелодии русских хороводов или медленных плясок. Движения танцовщиков плавные, соответствующие мелодии. В этом смысле интересен знаменитый «плывущий шаг» ансамбля «Березка», довольно прост, если со стороны на него смотреть, и довольно сложен в

выполнении. Он выполняется на носках ног, при этом пятка приподнята на 2 см над полом при немного согнутых коленях, как в начальной стадии приседания. Такого шага в русском народном танце нет, но он как нельзя точно передает мелодичную основу танца. Для исполнения такого шага танцовщикам необходима «мягкая» обувь.



Рисунок 1 – Выступление государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева. Источник: <https://cdn.culture.ru/images/779d7414-d56c-56e3-af73-4d4d91876e83>

Большинство народных танцев требует, как и любые другие стили танцев, специальной обуви. Например, хорды в ирландских танцах. Традиционный ирландский народный танец невозможно представить без передачи характерного динамичного звукового ритма, создаваемого танцовщиками благодаря использованию туфель, которые называются харды (рис. 2а).



а



б

Рисунок 2 – а) харды; б) Ирландский танец. Источник: <https://d37dhr5745n0y2.cloudfront.net/f/61/5f/f615f57412f7e3f80c2ab6b924022f91ae021ef9.jpg>

Харды, как правило, – это мужская обувь, представляющая собой кожаные полуботинки, на подошве и каблуке которой имеются металлические пластины, способствующие лучшему извлечению и передаче узнаваемого ритмичного динамичного звукового ряда в процессе выполнения подпрыгивающих движений танца. В ирландских танцах также используется мягкая обувь для женщин, представляющая собой лёгкие кожаные туфли без каблука и набоек, с длинными шнурками [4]. На рис. 2б приведено фото с исполнения ирландского танца, где мужчины и женщины исполняют подскоки в хардах.

Наиболее универсальными являются народно-характерные туфли, для которых характерны яркие цвета, разбавляемые черным и белым. Такие туфли должны иметь:

усиленную пяточную часть, прочный невысокий широкий каблук с хорошей амортизацией ударов, так как большинство движений, отбивающих ритм, приходится именно на каблук;

плотную, но в то же время достаточно гибкую подошву из специально обработанной и спрессованной кожи;

чересподъемный ремешок, прочно фиксирующий туфли на стопе, тем самым предотвращая травмы, связанные с падением;

соответствующие стопе размеры по длине и ширине (полноте).

Для репетиций и выступлений могут быть использованы чешки, которые представляют собой специальную обувь для танцев и театральных выступлений, которая имеет жёсткую подошву и ремешки для поддержки и стабильности ноги. Они необходимы для актёров и танцоров на репетициях, чтобы развивать технику, гибкость и изящность движений. Благодаря чешкам можно выражать уникальные образы и передать эмоции через свободу движений. Для тренировок используют чёрные или белые, для выступления на сцене выбирают чешки под цвет костюма.

Благодаря появлению новых технологий на сегодняшний день танцевальные туфли создаются как из современных синтетических, так и из натуральных материалов. Современные танцоры исходят от выбранного ими стиля, сложности подготовки в тренировочном процессе. Для каждого вида танца характерна своя определённая обувь. Не каждое движение может быть языком танца, так же, как и в музыке не каждый звук есть музыка. Зрителю не должно передаваться чувство неуверенности, страха или тревожности из-за некомфортной обуви. Обувь как часть сценического костюма является важной составляющей народного танцевального искусства. Она не только позволяет показать уровень мастерства и профессионализма танцора, но и непосредственно участвует в реализации образа и передаче национального кода в танце. Таким образом, при создании хореографического номера необходимо учитывать все аспекты, включая выбор обуви, чтобы передать задуманный хореографом образ. Важную роль играет не только внешний вид обуви, но и её функциональность, удобство и соответствие стилю танца.

Список использованных источников:

1. Список национальных танцев народов мира. – Текст: электронный // Kadrilshoes.ru : сайт. – URL: <https://kadrilshoes.ru/article/spisok-nacionalnyh-tancev-narodov-mira> (дата обращения: 22.10.2024).

2. Сценический танец. – Текст: электронный // Academic.ru : сайт. – URL: https://balet.academic.ru/2246/Сценический_танец (дата обращения: 22.10.2024).

3. Сценический танец. – Текст: электронный // Belcanto.ru : сайт. – URL: https://www.belcanto.ru/ballet_stanez.html (дата обращения: 22.10.2024).

4. Ирландские сольные танцы. – Текст: электронный // Википедия : сайт. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ирландские_сольные_танцы (дата обращения: 22.10.2024).

© Чупахина Е.А., Никитина Л.Л., Гаврилова О.Е., 2024

УДК 677.025

АНАЛИЗ КАТЕГОРИЙ ТРИКОТАЖНЫХ ИЗДЕЛИЙ ДЛЯ ЗАНЯТИЙ БАЛЕТОМ И ХОРЕОГРАФИЕЙ

Шакирова А.Р., Демидова М.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Понятие балетного костюма зародилось при королевских дворах Италии в эпоху Ренессанса, в XV-XVI вв. В этот период балет начал формироваться как отдельное искусство: его представления часто проводились на пышных праздниках и торжествах, где танцы служили не только развлечением, но и средством демонстрации статуса и богатства. Костюмы того времени отличались роскошью, изготавливались из высококачественных тканей, таких как бархат и шёлк, часто украшались вышивкой и драгоценными элементами.

Тем не менее, именно во Франции, в XVII в., балет приобрёл более дисциплинарный подход, что способствовало разработке костюмов с учётом специфики танцевальных движений. Это привело к созданию более специализированных и функциональных нарядов: именно они стали базой и основой для дальнейшего развития балетного костюма.

В начале XIX в. они главным образом отражали актуальные модные тенденции эпохи, заимствуя элементы высокой моды, включая длинные рукава, открытые декольте, приталенные силуэты, расклешённые юбки и более прозрачные ткани. Введение таких новшеств, как лёгкие материалы и приподнятые юбки, обеспечивало артисткам балета большую свободу движений, а зрителям – возможность лучше воспринимать их хореографические элементы. Со временем костюм стал утрачивать былую строгость в дизайне, и акцент стал смещаться на естественный силуэт.

После, в начале XX в., сам балет стал задавать тенденции в моде, главным образом на это повлияли дягилевские «Русские Сезоны» – хореографические представления, производившие большой фурор в Париже. Ориентальные экзотические мотивы на костюмах артистов, выполненных по эскизам русского художника-графика Л.С. Бакста, привили местной публике «любовь к восточному искусству» [1, с. 5], которая после отразилась в костюмах известного французского мэтра Поля Пуаре.

Возрождение интереса к моде, который был порождён изяществом, красотой балерин и их движений, в середине 2020-х гг. получило название «балеткор» (с англ. «balletcore», «core» в контексте современных субкультур-эстетик сходно по значению с понятием «тип» [2, с. 256]). Этот модный тренд вдохновлён грациозной и элегантной эстетикой артисток,

которая сочетает в себе комфорт в движениях тела в совокупности с раскрывающейся женственностью образа. В стиле «балеткор» используются традиционные элементы костюма, такие как балетки, юбки, болеро, колготки и гетры. В 2020-х гг. эта тема также отразилась в коллекциях Rodarte и Miu Miu, а также у модельеров Молли Годдар и Симон Роша [3] (рис. 1).



Рисунок 1 – Коллекции, вдохновлённые «балеткор» (слева направо): Simone Rocha SS25, Molly Goddard FW24, Rodarte FW22, Miu Miu SS24

Современный балетный костюм включает в себя как сценические образы, так и одежду для разминки. Первая разновидность предназначена для выступлений на сцене и выполняет в основном эстетическую функцию. Она помогает актёрам вжиться в образ, способствует ощущению реальности и придаёт красочности театральному действию. Тренировочная одежда используется во время репетиционных занятий: она имеет высокую степень облегания, которая способствует контролю правильности движений – наслоения ткани мешают сохранению их точности [4]. Костюм для тренировок позволяет легко выполнять различные танцевальные движения и акробатические элементы, не стесняя движений. Рассмотрим именно этот тип костюма и технологическую специфику его производства.

В настоящее время ассортимент балетной одежды для тренировок значительно расширился и включает в себя верхнюю одежду и одежду первого слоя. Каждый вид изделия подразумевает определенное функциональное значение. Элементы верхней одежды позволяют ускорить процесс разогрева мышц, что улучшает пластичность движений и способствует защите от травм во время тренировочных занятий. Нательное белье, в свою очередь, предназначено для комфортных передвижений артиста и обеспечивает необходимую поддержку и свободу пластики.

Известно, что балетный костюм играет важную роль в облегчении движений танцоров, сохраняя при этом целостность линии тела. Технические и визуальные проблемы, связанные с балетным костюмом, решаются созданием хорошо продуманной конструкции изделия, которая должна полностью повторять силуэт танцора, облегать тело, сидеть «по размеру». Швы должны обладать растяжимостью не меньшей, чем у самого материала, из которого изготовлена балетная одежда. Это позволит избежать разрывов и повреждений во время интенсивных тренировочных занятий и выступлений, а также гарантирует, что одежда будет сохранять свою форму и функциональность в процессе использования. Важно учесть, что при создании изделий из трикотажных полотен растяжимость

материала требует использование минимального количества швов. Поскольку в процессе носки одежда испытывает нагрузки и претерпевает различные деформации в виде растяжения, наиболее подходящим материалом для изготовления тренировочной одежды является именно трикотаж.

Трикотажная отрасль обладает огромным потенциалом для расширения и обновления своего ассортимента за счёт использования новых типов сырья и различных переплетений. Современные технологии позволяют разрабатывать уникальные полотна в ассортиментных группах трикотажных изделий.

Уникальные характеристики трикотажа устанавливают чёткую взаимосвязь между основными элементами: пряжа, переплетение и модель. Первые два компонента способствуют гибкости готового изделия и, таким образом, определяют его стиль. При этом существует и обратная зависимость: исходя из концепции предполагаемой модели и её назначения, выбираются не только переплетение, но и тип пряжи.

Для изготовления тренировочной балетной одежды первого слоя применяют трикотаж, выработанный на плосковязальных машинах высокого класса. Такая разновидность отличается высокой растяжимостью, что позволяет одежде свободно облегать тело и не ограничивать движения. Главным преимуществом материала является гладкая поверхность, благодаря которой снижается трение между одеждой и кожей. Известно, что возникновение раздражений на теле провоцирует не только физический дискомфорт, но и ухудшение общего качества тренировочного процесса.

В процессе изготовления нательного белья применяют обработку швов на плоскошовной машине для получения прочных и эластичных швов. Кроме того, может использоваться такая специальная технология, как термообработка – этот метод заключается в применении тепла для фиксации краёв изделия, что помогает предотвратить их распускание. Термообработка может быть выполнена с использованием термопресса или специальных машин, которые обеспечивают равномерное распределение температуры и давления, что позволяет достигнуть надёжного соединения волокон нитей. Также стоит отметить, что современные технологии обработки швов позволяют использовать различные виды нитей и финишной отделки – это дополнительно улучшает характеристики нательного белья. Например, использование антибактериальных или влагоотводящих нитей повышает комфорт при носке, а специальные покрытия добавляют водоотталкивающие свойства. Согласно анализу ассортимента трикотажных изделий первого слоя, предлагаемых производителями тренировочной балетной одежды, наиболее актуальными позициями являются купальники, комбинезоны, лосины и трико.

Как было сказано ранее, помимо нательного белья существует также верхняя одежда для занятий балетом, для которой используются специальные трикотажные полотна с повышенными показателями гигроскопичности, воздухопроницаемости и теплозащитности [5, с. 251]. Повышение температуры тела способствует расширению кровеносных сосудов, что, в свою очередь, увеличивает приток крови к мышцам, обеспечивая их необходимыми питательными веществами и кислородом. Это приводит к лучшей гибкости мышц, что крайне важно для артистов балета при выполнении балетных движений. Чтобы добиться этого, при изготовлении трикотажных полотен применяют шерстяную и полушерстяную пряжу. Эти материалы обладают уникальными теплоизоляционными свойствами, что делает их идеальными для создания одежды, которая помогает поддерживать оптимальную температуру во время физической активности. Шерсть, как натуральный материал, отлично сохраняет тепло благодаря своей способности создавать воздушные прослойки между волокнами. Полушерстяная пряжа, которая сочетает в себе натуральные и синтетические волокна, предлагает дополнительные преимущества. Она обеспечивает хорошую эластичность и прочность, что особенно важно для трикотажной одежды, подвергающейся регулярным нагрузкам.

Среди ассортимента верхних трикотажных изделий производителей тренировочной балетной одежды можно отметить такие позиции, как болеро, джемперы, шорты, пояс и гетры.

Таким образом, в данной работе был проведен анализ ассортиментных групп балетной тренировочной одежды, что позволило не только классифицировать категории трикотажных изделий, такие как верхняя и нижняя одежда, но и выявить ключевые особенности их изготовления. Были рассмотрены используемые материалы и технологии производства, что дало возможность глубже понять процессы, влияющие на качество и функциональность продукции. Это, в свою очередь, помогает лучше осознать потребности балетных танцоров и тенденции на рынке, что может способствовать улучшению как качества, так и разнообразия предлагаемых товаров.

Список использованных источников:

1. Ергалиева К., Сайганова Е.А., Исковских Е.И. Балетный костюм – от жизни к сцене и от сцены к жизни / К. Ергалиева, Е.А. Сайганова, Е.И. Исковских // Костюмология. – 2018. – № 2. – С. 1-10.

2. Готадзе П.С. Феномен aesthetics в социальных сетях: культурные отсылки и атрибуты / П.С. Готадзе // Журналистика, массовые коммуникации и медиа: взгляд молодых исследователей: Материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции молодых исследователей, аспирантов и студентов, Белгород, 12–14 апреля 2023 года / Науч. редакторы Е.А. Кожемякин, А.В.

Полонский, С.В. Крюкова, А.В. Белоедова. – Белгород: Общество с ограниченной ответственностью «Космос», 2023. – С. 251-258.

3. Ballet and fashion // Wikipedia [2024]. Дата обновления: 09.09.2024. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_and_fashion (дата обращения: 26.10.2024).

4. Лебедева Н. Время больших перемен: эволюция образа тела и костюма в сценическом танце XX века / Н. Лебедева // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – 2017. – № 44. – С. 133-152. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/44_tm_2_2017/article/12552/ (дата обращения: 26.10.2024).

5. Кукин Г.Н., Соловьев А.Н., Кобляков А.И. Текстильное материаловедение. Учебное пособие для вузов. – М.: Легпромбытиздат, 1992. – 352 с.

© Шакирова А.Р., Демидова М.Д., 2024

УДК 687.01

**ПРИМЕНЕНИЕ КОНСТРУКТИВНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ
ТРАДИЦИОННОГО РУССКОГО КОСТЮМА
В ПРОЕКТИРОВАНИИ СОВРЕМЕННЫХ МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ**

Шалёная Е.С.

Научный руководитель Маслова Л.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Вопрос принадлежности и отношения к национальным корням уже не одно десятилетие стоит на повестке искусства, и особенно остро в мире моды. Сейчас мы переживаем очередной виток интереса к традициям и наследию народов России, и решения, по меркам нашего времени, должны быть четче и глобальнее.

Выбирая исторический первоисточник, его можно интерпретировать с разных сторон: перенять его внешние или конструктивные качества. Первым путем пользуются наиболее часто, например, накладывая орнаменты, отделку и другие узнаваемые внешние атрибуты культурного наследия на предметы современного и привычного нам кроя. Вторым путем идут реже, однако именно через анализ композиции и понимание формообразования можно не только предложить авангардные силуэты, но и глубже осознать источник, как отдельное произведение искусства, так и нечто близкое, имеющее отношение к каждому из нас.

В истории развития русского традиционного костюма стоит выделить 1699 год – тогда Петр I провел реформу, по которой дворяне и горожане могли носить платье только европейского образца. И тогда

сложилась ситуация, в которой обособленно существовали два стиля – массовый крестьянский и элитарный городской. Однако к первой половине XIX века, когда государства начинали приобретать национальный характер и начали складываться патриотические настроения, выражаемые в славянофилизме, общество под влиянием этих демократических идей заинтересовалось подлинным народным искусством, в том числе и костюмом, и с охотой перенимало отдельные элементы. В придворной же культуре этот интерес выражался в проведении костюмированных балов-маскарадов, крупнейшим из которых стал бал 1903 года. С точки зрения моды стоит отметить, что костюмы были скорее точной и внимательной реконструкцией и практически не смешивались с модными тенденциями тех лет, но это событие важно с точки зрения максимального интереса к истории русского костюма и ослабления мнения о «недостойности» традиционного облачения [1].

Другой важной вехой в истории взаимодействия народного и современного в костюме являются Русские сезоны Сергея Дягилева. Под его эгидой работали ряд выдающихся художников – Л. Бакст, А. Бенуа, Н. Рерих – и именно под их влиянием в Европе стал формироваться стиль «А la Russe». Именно тогда элементы русского костюма начали интегрироваться в современную моду, например, сочетать актуальные силуэты вместе с традиционной акцентной отделкой и членениями [2].

Важнейшей личностью, развившей и распространившей достижения традиционной русской одежды, является Надежда Ламанова. В эпоху глобальных перемен начала XX века, сопровождающимся дефицитами и крупными общественными перестановками, Ламанова разработала и предложила лекала одежды, в основе которых используется элементарный геометричный подход к крою русского костюма. Такой метод был хорош тем, что на фоне производственного кризиса не требовал новых материалов: модели одежды могли создаваться кустарным способом из уже имеющихся тканей, например солдатского сукна, и даже промышленных предметов, например, владимирских полотенец или павлово-посадских платков. Помимо прочего, на процесс появления такого кроя повлияли и социальные сдвиги – главенствующим классом становился пролетариат, выходцы из крестьян, для которых такая мода стала более понятной и близкой. Постепенная урбанизация, уход от буржуазности, отток профессионалов портновского дела, а также появление новой потребности в виде удобной рабочей спецодежды – все это факторы, обосновывающие обращение к традиционной русской одежде [3].

К середине XX века народное искусство переживает период отрицания: традиционное считается архаичным «пережитком» деревни, которому не место в унифицированном коммунистическом будущем. Промыслы и материальная культура забываются и не ценятся, пока ко второй половине века разделение не уходит настолько далеко, что в какой-

то момент традицию приходится восстанавливать и даже переизобретать на основе имеющихся данных. На этом этапе художник-модельер становится исследователем, который изучает и перерабатывает первоисточник с целью определения мотивов для наибольшей художественной выразительности и функциональности. Теперь образцы одежды не повторяют народные прототипы ни в покрое, ни в декоративном решении, наибольшее значение придается форме и пластическому языку линий. Тем не менее, русский код запросто считывается в работах художников советских Домов моделей: В.М. Зайцева, Ф.А. Гореленковой, А.А. Трофименко, Т.А. Осмеркиной, М.А. Вышеславцевой и т.д. [4].

В современном же дизайне одну из главных целей можно обозначить, как выражение индивидуальности и собственной истории как творца, так и носителя. Ряд российских модельеров не раз демонстрировали эту тему на подиуме, например, В. Юдашкин, У. Сергеенко, К. Гайдай, А. Ахмадулина и т.д. Однако до сих пор традиционный костюм считается скорее как сценический атрибут танцевальных и песенных коллективов, а также как музейный экспонат – нечто старое и далекое от жизни.

При проектировании современной одежды в традиционном стиле больший упор делается на сохранение культуры как части наследия, без переработки или сильной степени цитирования внешних элементов. Но, тем не менее, есть ряд современных дизайнеров, например А. Гапанович, М. Андрианова, А. Георгиева, И. Набокова, которым удается переработать традиционные черты русского кода в повседневную и нарядную одежду [5].

Таким образом, для начала необходимо выявить основные особенности кроя русской традиционной одежды. Если рассматривать с точки зрения конструирования чертежи сарафанов (рис. 1), то можно отметить их «сборность» из схожих деталей кроя. То есть, от взаимного расположения геометрических форм, их членений и углов зависит вариация этой конструкции. Но также, помимо создаваемой разницы внутри одного вида изделия, этими же самыми деталями можно «собрать» и другой ассортимент, например, рубахи, юбки-поневы, портки, верхнюю одежду и т.д. Универсальность этих деталей кроя, помимо прочего, просматривается в том, что конструктивно женские и мужские изделия в достаточной мере схожи, так как в качестве модулей в них используются одни те же конфигурации, и разница в принадлежности к половозрастным группам определяется в пропорциях изделий, и в собранном виде считывается скорее за счет технологического исполнения в качестве рельефных сборок, и художественной обработки в виде, например, нанесения узоров [6].

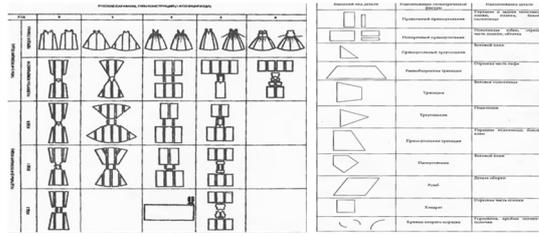


Рисунок 1 – Типы конструкций русских сарафанов (слева); разновидности конфигураций деталей (справа) [6]

В ансамбле русской традиционной одежды есть ряд конструктивных и технологических особенностей, которые могут быть использованы при проектировании современной одежды, отвечающую глобальным трендам. Например, мода на минимализм и на многослойность; при конструировании выгодно выделяется универсальность размерной сетки, унисекс, и доказанная веками эргономичность, а художественно можно сделать акцент на необычных деталях, таких как ластовицы, кокетки, клинья и т.д. С точки зрения производства такая одежда отвечает требованиям на экологичность, поскольку при раскрое остается минимальное количество обрезков, а также прямая геометрия срезов деталей в несколько раз ускоряет процесс сборки изделия.

При разработке собственного изделия одним из художественных ходов стал перенос конструктивных особенностей одного ассортимента на другой – на основе чертежа цельнокроенного верха была создана конструкция с членениями русской традиционной рубахи, которая в дальнейшем была переработана в демисезонное пальто (рис. 2) Акцентными деталями стали цельнокроенный рукав со средней деталью переда и прямоугольная ластовица. Из других деталей кроя можно выделить воротник-стойку с нецентральной застежкой и листочки карманов, расположенные на уровне бедра в швах между средней и боковой деталями переда. Для обеспечения свободы движения на спинке предполагается шлица. Силуэт пальто прямоугольный, однако его можно подпоясать.



Рисунок 2 – Схема базовой конструкции чертежа на основе упрощения цельнокроенного плечевого изделия (слева); художественный эскиз модели пальто (центр); схема чертежа пальто (справа)

В постоянном поиске первоисточников для современных моделей одежды русский костюм все еще не потерял своей актуальности. Взаимодействуя с традиционной одеждой на протяжении многих лет и эпох, художники-модельеры все еще могут найти резонирующее и

востребованное в данный момент. Культурное наследие – это неотъемлемая часть каждого из нас, и важно не только сохранять и оберегать его, но и взаимодействовать и интерпретировать.

Список использованных источников:

1. Лось О.К., Курочкина Е.Н. Традиционный русский костюм: использование в придворной культуре XVIII-XIX вв. как символа национальной принадлежности // Известия Лаборатории древних технологий. 2021. Т. 17. №1. С. 138-152. URL: <https://doi.org/10.21285/2415-8739-2021-1-138-152>

2. Казанская, К. К. Новаторство в костюмах «Русских сезонов» в отечественном балете на европейской сцене в первой половине XX века. – Текст: электронный // Журнал Института Наследия. – 2024. – № 2. – С. 32-38. – URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/651.html>.

3. Буфеева И. Ю. Особенности использования приемов разработки национального костюма в западноевропейской и Российской моде. История вопроса и дизайн-проектирование XXI века // Манускрипт. 2017. №12-2 (86). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-ispolzovaniya-priemov-razrabotki-natsionalnogo-kostyuma-v-zapadnoevropeyskoy-i-rossiyskoy-mode-istoriya-voprosa-i-dizaun> (дата обращения: 23.09.2024).

4. Горина Г.С. Народные традиции в моделировании одежды – М.: Легкая индустрия, 1974

5. Насрутинова Л.Н., Матевосян А.С. Роль национального костюма в современном дизайн проектировании // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2016., №6 (28). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive>

6. Пармон Ф.М. Композиция костюма: Учебник для вузов – М.: Легпромбытиздат, 1997 – Гл. 2.2.13, 7

© Шалёная Е.С., 2024

УДК 7.08

ЧЁРНЫЙ ЦВЕТ В РУССКОМ КУЛЬТУРНОМ КОДЕ

Шамшина С.С., Шамшина Л.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Чёрный – это цвет, который есть в истории каждой страны. Однако у разных культур есть особенное значение этого оттенка, которое отражается в устном народном творчестве, народных промыслах, традиционных костюмах и других символах [1].

Чёрный цвет – один из самых противоречивых тонов. В славянской культуре он изначально ассоциировался с негативными явлениями, так

называемыми «тёмными силами». Об этой стороне чёрного красноречиво свидетельствует устное народное творчество, в котором встречаются следующие словосочетания: «чёрная туча» (о войсках противника), «тёмное царство» (о владениях силы зла). Кроме того, славянам черный цвет внушал трепет и некоторую степень боязни из-за его связи с представлением о смерти и загробным мире, а также язычеством. Так, Чернобог был олицетворением сил зла и причиной несчастий. Перун, верховный бог, которому все поклонялись, олицетворял гром и молнию, влиял на ход военных столкновений. А исходящая из этого обрядовость со временем переросла в «чернокнижие» – колдовство, основанное на взаимодействии человека и злых сил посредством рун и заговоров, занесённых в книгу [2].

Картины русского живописца И.Я. Билибина, который создавал изображения для многих русских сказок, отражают героев тёмного царства именно через чёрный цвет. Примером такой техники может стать иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная», где представлен Чёрный Всадник (рис. 1а). Его образ таинственный и пугающий именно из-за преобладания темных рядов чёрного. Такой колорит соответствует не только композиционному смыслу картины, но и представлениям славян о «нечистой силе».

Несмотря на этот ряд отрицательных ассоциаций, чёрный цвет так же означал роскошь и достаток, чувство утонченности и изящества. Наиболее ярко этот тезис подчёркнут в таком виде народного промысла, как чёрноузорная вышивка в селах воронежско-белгородского пограничья (рис. 1б). Белая рубаха с геометрическим черным орнаментом на оплечьях (часть – на полике – плечевой вставке, а часть – на рукаве), вокруг прорези от шеи до груди, на воротнике-стойке, а также по низу рубахи, если она была длинной. Боковые швы, соединяющие полики и стан, также полностью закрывались вышивкой [3].

Техника, с помощью которой выполняли узоры – односторонняя или лицевая счетная гладь. Её сложность заключалась в том, что рукодельнице надо было считать точное количество, на сколько нитей нужно опускать иголку и через сколько – поднимать. Помимо конопляных нитей для домашней вышивки также использовали тонкие шерстяные, хлопчатобумажные и льняные нитки. Из шерсти домашнего производства вышивали крайне редко, так как ворсинки, отделявшиеся от основы, распушались, заполняли пространство между стежками и делали узор трудно узнаваемым.

Данное плечевое изделие не разделялась на мужское и женское по крою. Главным отличительным признаком был определённый набор вышитых окончаний. В мужских орнаментах прослеживалась идея соединения мужского и женского начала (узор, похожий на заборчик из мужичков и бабочек), а у женщин – тема плодородия, начала жизни

(растительные элементы в узоры, шишки, колосья). По орнаменту можно было определить губернию, его возраст и социальный статус. Девушки носили такую рубаху и в праздничные, и в обычные дни с сарафаном или с полосатой, а иногда и клетчатой красной юбкой. Обязательной четью костюма была завеска – фартук от талии. На нём должны быть те же узоры, что и на рубахе и рукавах. Такая завеска была продолжением рубахи. Стоит отметить, что самые красивые рубахи были у «молодух» – молодых замужних женщин, так как вышивка служила оберегом и защищала семью от злых духов.

В отличие от вышивок других регионов, воронежско-белгородская была в основном симметрична по отношению к центру. Архитектоника вышивки была довольно сложной: многоярусная композиция включала в себя центральный узор (ремень); подузорники, располагавшиеся по двум сторонам от ремня; окончания сверху и снизу – лапы. Все узоры носили уникальные названия, например белокос, головастик, шлях и другие.

Другой вид народного творчества, подчеркивающий изящность чёрного цвета в русской культуре – балахнинское кружево, возникшее в городе Балахне примерно в XVIII веке (рис. 1в).

Перенимая европейскую моду на кружево, русские рукодельницы стремились привнести в узоры что-то уникальное. Так появилась многопарная техника плетения, в которой использовалось около трехсот коклюшек, что делало рисунок более изысканным, но и более сложным в исполнении [4].

Так называемый «балахнинский манер» запомнился модницам своими воздушными тюлевыми решётками, на которых были выполнены букеты из роз, виноградные листья и плоды спелого граната – символы любви и семейного благополучия. Распространению балахнинского кружева способствовало не только мастерство рукодельниц, но и близкое расположение Балахны к Нижегородской ярмарке, откуда товар развозили по всей России и Европе. В модных лавках Москвы, Вены, Лондона знаменитые «виноградные косынки» считались одними из лучших кружевных изделий и желанных приобретений.

Есть версия, прообразом балахнинского чёрного кружева стала испанское традиционная накидка мантилья, но прямых доказательств этому нет. Но с уверенностью можно сказать, что хитросплетённые узоры, выполненные хлопчатобумажными и льняными нитями, заметно отличались от привычного белого кружева и привлекали к себе внимание девушек.

В заключение стоит подчеркнуть мысль о том, что значение чёрного цвета в культурном коде России неоднозначно. Чёрный соединяет в себе мрачность и загадочность сил тёмного царства, строгость и орнаментальное многообразие воронежской вышивки, утончённость и элегантность балахнинского кружева.



Рисунок 1 – а) Чёрный Всадник; б) чёрноузорная вышивка; в) балахнинское кружево

Список использованных источников:

1. Ерохина, Е. А. Черный цвет в искусстве XX века / Е. А. Ерохина // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2023) : Сборник материалов Международной научной конференции молодых исследователей, Москва, 11–15 декабря 2023 года. – Москва: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2023. – С. 153-155. – EDN PLBTTR.

2. Славянская лавка. Чёрный цвет. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.slavyarmarka.ru/znachenie-tsveta/chernyj-tsvet/>

3. КУЛЬТУРА.РФ. Технологии традиционной черноузорной вышивки в селах воронежско-белгородского пограничья. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/objects/2947/tekhnologii-tradicionnoi-chernouzornoj-vyshivki-v-selakh-voronezhsko-belgorodskogo-pogranichya>

4. Ресурсный центр развития народных художественных промыслов и ДПИ Нижегородской области. Балахнинское кружево [Электронный ресурс]. URL: <https://nhp.mininuniver.ru/promysly/balahninskoe-kruzhevo/>

© Шамшина С.С., Шамшина Л.М., 2024

УДК 677

**ТРАДИЦИИ В ОРНАМЕНТЕ:
АНАЛИЗ ВЫШИВОК НАРОДОВ РОССИИ**

Шлыкова Н.Е.

Научный руководитель Ковалева О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Русская народная вышивка является уникальным художественным явлением, в котором на протяжении веков запечатлевались культурные традиции, символические смыслы и эстетические представления различных этносов, населявших территорию современной России. Этот вид декоративно-прикладного искусства отражает глубинные пласты мировоззрения народов, их верования, обрядность и повседневный быт.

Представленный текст представляет собой всестороннее исследование русской вышивки, раскрывая ее символику, орнаментальные особенности и культурные контексты.

Вышивка как вид народного искусства складывалась на протяжении многих столетий, аккумулируя в себе культурные влияния различных регионов и этнических групп. Ее развитие отражало общие тенденции в русском прикладном творчестве, испытывая воздействие как архаических, так и более поздних художественных традиций. Изучение этих процессов, а также выявление региональной специфики русской вышивки позволяет глубже понять ее роль в сохранении и трансляции народных ценностей.

Сюжет и мотив вышивки нередко совпадают друг с другом. Мотив-ограниченный конструкцией, размерами предмета, не повторяется или же один мотив, многократно повторенный, составляет раппорт узора [1, с. 57]. Сюжет, нередко представляет более широкое понятие, чем мотив, и может состоять из нескольких мотивов.

Орнамент классифицируют темой, выделяя геометрический, животный, растительный и антропоморфный орнамент [1, с. 57]. Также в орнаменте могут выделяться еще тератологический орнамент, изображения небесных светил, предметы материальной культуры и т.д. Такая классификация применяется для первичной систематизации орнамента, однако, данная классификация условна, т.к. существуют смешанные и переходные группы орнамента. Данная классификация используется для выделения только орнаментальных групп, внутри которых имеются подгруппы или подтипы орнамента, основанные на других признаках орнамента: близости сюжета, характера его трактовки (стилистических особенностей), композиции, а также техники выполнения орнамента, материала, цветовой гаммы [1, с. 60].

На основе такой классификации сгруппированы следующие мотивы.

Геометрические мотивы – данный вид мотивов рассматривается заодно, т.к. входят в сюжетную вышивку.

Зооморфные мотивы – включают орнитоморфные и тератологические мотивы.

Растительная орнаментика.

Антропоморфные мотивы, которые в свою очередь делятся на две группы: а) архаические, отражают древние мифологические представления; б) бытовые или жанровые [1, с. 60].

В фокусе внимания автора находятся наиболее характерные и значимые мотивы этого вида народного творчества – изображения птиц, животных, растений и антропоморфных персонажей. Каждый из этих образов наполнен глубокими смыслами, отражающими мировоззрение, верования и эстетические представления народов России.

Образ птицы занимает одно из ключевых мест в русской северной вышивке, будучи наделенным особым сакральным значением. Эти

крылатые существа воспринимались как символы защиты, благополучия и гармоничной связи человека с природой. Наиболее характерным примером является мотив «ягодник с птицами», широко распространенный в костромской народной вышивке [2, с. 150].

Ягодник, как изображение цветущих растений, ягод и цветов, олицетворяет щедрость природы и ее жизненные дары. Птицы, расположенные среди этих растительных элементов, приносят в композицию динамику и оживление, символизируя защиту, удачу и радость. В этом контексте вышивка с ягодником и птицами могла использоваться в различных обрядовых и ритуальных практиках, усиливая значение семейных уз, плодородия и гармонии с окружающим миром [2, с. 157].

Помимо этого, в русской народной вышивке встречается и другой примечательный мотив – изображение птицы с птенцом. Этот сюжет, известный как «пава с павенком», особенно характерен для заонежской традиции. Он тесно связан с культурными и духовными представлениями народа, воплощая идеи красоты, изобилия, любви и продолжения рода. Образ павы с птенцом нередко использовался в свадебной и праздничной одежде, подчеркивая важность этих событий в жизни общины.

Помимо ягодника и павы с павенком, в русской вышивке присутствуют и другие примечательные орнитоморфные мотивы. Так, образ лебедя ассоциируется с чистотой, грацией и духовной трансформацией, а его изображения могли служить защитой от негативной энергии. Петух и курица, в свою очередь, символизируют утреннюю зарю, пробуждение природы и семейное благополучие. Эти птицы часто встречаются на праздничной одежде и в ритуальных предметах, подчеркивая их значимость в народной культуре [1, с. 70].

Одним из ярких и выразительных символов заонежской вышивки является мотив павлина с павленком. Этот образ тесно связан с культурными и духовными традициями народа, будучи насыщенным глубокой символикой и высокой эстетической ценностью.

Павлин традиционно ассоциируется с красотой, изобилием и процветанием. Его яркое, пышное оперение олицетворяет богатство, великолепие и стремление к гармонии. В ряде культур павлин также символизирует божественную защиту и бессмертие, его яркие цвета могли восприниматься как связь с высшими силами и защита от злых духов [2, с. 155].

Изображение павленка рядом с павой подчеркивает важность семейных уз и преемственности поколений. Это может восприниматься как образ гармонии между мужчиной и женщиной, а также как символ нового поколения, готового присоединиться к богатой традиции своего народа [1, с. 64].

В Костромской и Ярославской вышивках образ павы также важен, но его трактовка может варьироваться. В Костромской области паву изображают более стилизованно, зачастую с акцентом на простоту линий и геометрические формы. Костромские мастерицы предпочитают использовать более приглушенные цвета, что делает изображения менее яркими, но более гармоничными. В Ярославле, напротив, паву часто изображают с использованием ярких тканей и акцентируют внимание на детализации узоров, что придает образу живописность и витиеватость [1, с. 64].

В Устюженской вышивке павы представлены менее традиционно. Здесь часто встречаются изображения павы, где ее формы могут быть несколько иными, отличаясь от классического представления. Устюженские мастерицы могут экспериментировать с пропорциями и цветом, создавая более свободные и абстрактные интерпретации, что делает этот образ актуальным в контексте современного искусства.

Помимо образов павлинов, в русской народной вышивке широко представлены и другие оннитоморфные мотивы, каждый из которых наполнен глубокой символикой и культурными значениями. Среди них можно выделить такие образы, как лебедь, петух, курица и другие [2]. Лебедь, например, ассоциируется с чистотой, грацией и красотой. В русской культуре это птица, часто связываемая с любовью и преданностью. Изображение лебедя в вышивке может символизировать идеалы, связанные с женственностью и духовной чистотой. Лебедь также понимается как символ духовного очищения и связи с потусторонним миром, его образы могли служить защитой от негативной энергии.

Не менее значимы в русской вышивке и образы петуха и курицы. Эти птицы ассоциируются с утренней зарей, пробуждением природы и жизненными циклами. Их громкий крик воспринимался как знак радости, надежды и защиты от злых сил. Изображения петухов и кур часто встречаются на праздничной одежде и в ритуальных предметах, подчеркивая их связь с семейным благополучием и гармонией.

Не менее важными были и зооморфные мотивы. Образы льва и барса также занимают важное место в русской народной вышивке, будучи наполненными глубокой символикой и культурными значениями. Эти хищные звери ассоциируются с силой, могуществом и божественной защитой, что находит отражение в многообразии их интерпретаций в различных региональных традициях [3, с. 11].

В русской вышивке можно выделить два основных типа изображения льва (или барса). Первый тип представляет собой геральдическую композицию, где хищники изображены в профиль по обеим сторонам от центрального элемента, чаще всего – дерева. Такой мотив, как правило, выполняется в строчевой, крестовой или цветной

техниках и преобладает в Ярославской, Костромской и Вологодской областях [3, с. 11].

Второй тип отличается более динамичной позой льва (или барса), который изображается в скачущей позе, нередко наступая на змею или другое животное. Этот вариант был более распространен в Новгородской, Петербургской и Олонецкой губерниях. Вероятно, он восходит к сценам борьбы, хотя со временем утратил свою первоначальную остроту и реалистичность, трансформировавшись в более абстрактное изображение.

Помимо русской вышивки, образы льва и барса также находят отражение в текстильном искусстве других народов Поволжья и Урала. Так, в татарской вышивке львы и барсы часто символизируют силу, могущество и благородство. Они могут изображаться в динамичных позах, подчеркивающих их храбрость и агрессивность. Эти мотивы нередко встречаются на праздничной одежде и ритуальных тканях, подчеркивая их важность в татарской культуре [3, с. 14].

У чувашей львы и барсы также занимают значительное место в фольклорных сюжетах и символике. В вышивках они могут быть представлены в различных сценах – как защитники, символы силы или в эпических мотивах. Чувашские мастерицы используют яркие цвета и сложные орнаменты, чтобы подчеркнуть красоту и значение этих фигур.

Растительные орнаменты занимают важное место в русской народной вышивке, начиная с XVI века и вплоть до начала XX века. Эти мотивы, будучи тесно связанными с окружающей природной средой, наделялись глубокими культурными смыслами и символическими значениями [1, с. 100].

Одним из ключевых образов в этом контексте является мотив мирового дерева или дерева жизни. Он часто становится центральным элементом композиции, к которому обращены различные зооморфные и антропоморфные персонажи. Дерево в вышивке может трактоваться как символ связи человека с природой, ее жизненными силами и циклами.

Стилистически растительные орнаменты в вышивке претерпевали эволюцию – от строгих геометрических форм к более пышным, плавным композициям, что отражало влияние барочных тенденций в искусстве XVII-XVIII веков. Однако, даже в условных, декоративных мотивах прослеживается глубокая связь с реальными образами флоры, характерной для различных регионов России [1, с. 145].

Помимо русской вышивки, растительные орнаменты также имеют важное значение в текстильном искусстве других народов Поволжья и Урала. Так, в чувашской вышивке цветочные и растительные мотивы часто сочетаются с зооморфными образами, создавая гармоничные и символически насыщенные композиции. Растения могут ассоциироваться с плодородием, жизненной силой и связью с природным миром [1, с. 145].

Среди удмуртских вышивальных традиций особое значение имеют образы деревьев, ассоциирующихся с мировым деревом и связью с потусторонними силами. Кроме того, в удмуртской вышивке широко представлены стилизованные цветочные мотивы, которые могут символизировать женское начало, плодородие и гармонию [2, с. 147.].

Помимо трехчастных композиций, в русской вышивке встречаются и другие архаические мотивы, отражающие древние пласты мировоззрения и верований народов, населявших территорию России.

Одним из таких мотивов является женская фигура, объединенная с деревом в единую композицию. В этом сюжете женщина как бы сливается с деревом, ее платье может переходить в треугольное основание ствола. Сложные композиции, где женщина объединена с деревом, характерны для подолов каргопольских женских рубах первой половины XX века. Раскинутые ветви дерева гармонично вписываются в изображение женской фигуры, а мелкие всадники, иногда с крестовидными головами, выглядят непропорционально маленькими. Птицы располагаются на ветвях и под деревом, а другие фигуры становятся менее четкими, что свидетельствует о долгом развитии узора, сохранившего свою древнюю основу [2, с. 140].

Единичная женская фигура также является распространенным элементом в вышивке, и скорее всего, она не всегда является результатом упрощения более сложной композиции, а может иметь самостоятельное значение. Вышивка часто изображает женщину в колоколообразном одеянии, держащую в поднятых руках птиц; такой мотив встречается от Псковской до Архангельской губерний. Существуют различные варианты этого образа, включая только поясное изображение женщины или удвоенное, с зеркальным отражением [2, с. 140].

Помимо женской фигуры, в вышивках встречаются и антропоморфные существа с крыльями или в позе лягушки. Эти образы, вероятно, также относятся к женским персонажам, хотя их пол порой трудно определить из-за высокой степени абстрагирования. Они могут быть помещены в небольшие постройки на возвышении, рядом с которыми нередко изображается дерево с антропоморфными чертами [1, с. 127].

Попытки изобразить черты лиц у антропоморфных персонажей, а также добавление бытовых деталей являются более новыми явлениями в вышивках. Одежда и головные уборы даны обобщенно, и женщину можно распознать по длинной юбке или широкому платью, а также по обязательным атрибутам – птицам и головному убору. Эти головные уборы разнообразны и не всегда соответствуют реальности; они могут быть представлены в виде ромбов или растительных узоров [1, с. 130].

Особый интерес представляет мотив рогатого головного убора, часто встречающийся в вышивках древнего типа. Вероятно, эта форма соответствует головным уборам восточных славян. В вышивках рогатый головной убор может быть представлен как двурогий или в форме

трапеции. Трапециевидный головной убор мог возникнуть в орнаменте как результат соединения двух рогов перемычкой, с последующим заполнением узором образовавшейся трапеции.

Помимо женских фигур, в архаических сюжетах вышивки присутствуют и мужские персонажи. Иконография мужских образов включает элементы мужского снаряжения и посадки в седле, особенно в профильных изображениях всадников. Всадники могут выступать как самостоятельный элемент, быть основным мотивом узора, хотя некоторые детали могут указывать на то, что этот узор взят из более сложной композиции.

Интересна также единичная фигура с поднятыми руками, находящаяся на конях, которые сливаются корпусами. Вероятно, эта фигура является мужской. В этом сюжете всадника окружают мелкие фигурки птиц с растительностью на спинах, где конь заменен на птицу, а всадник превращается в дерево [1, с. 132].

В другом примере вышивки присутствует идолоподобная фигура, имеющая руки в жесте благословления, с четко очерченными кистями, которая изображена на конях дважды. В центре композиции находится птица с разобранными головами. В этом образце степень схематичности фигур доведена до предела; при этом реалистичное изображение рук выделяется на фоне общего абстрактного облика, что подчеркивает основной смысл сюжета.

Таким образом, архаические сюжеты в русской народной вышивке представляют собой уникальный пласт, запечатлевший древние символические образы и мировоззренческие представления. Эти композиции, несмотря на трансформации и упрощения, сохранили глубокую связь с мифологическими и ритуальными традициями народов, населявших территорию России. Анализ иконографии архаических мотивов позволяет приоткрыть завесу над духовной культурой и художественным мышлением наших предков.

Начиная с XVIII века в русскую народную вышивку проникают сюжеты, отображающие реалии повседневной жизни, костюмы и архитектуру различных социальных слоев. Эти более детализированные и повествовательные композиции сохраняют связь с фольклорными мотивами, но при этом демонстрируют тенденцию к большему натурализму и реалистичности изображения [1, с. 149].

Одним из наиболее распространенных бытовых сюжетов является свадебная тематика. Вышивки часто изображают молодоженов, свадебный кортеж, а также сцены, связанные с подготовкой к свадьбе. Эти композиции насыщены фольклорными мотивами и нередко отсылают к сюжетам народных сказок. Вышивальщицы стремились создать идеальный образ счастливой семейной жизни, что соответствовало функции этих изделий в крестьянском быту [2, с. 146].

Помимо свадебной тематики, бытовые сюжеты в вышивке также охватывают сцены гуляний, прогулок в парках, сцены охоты и другие аспекты повседневной жизни различных социальных слоев. Особенно примечательны вышивки, высмеивающие или иронично изображающие дворянский и городской быт, что отражает критическое отношение народа к привилегированным классам.

Важную роль в бытовых сюжетах вышивки играют изображения архитектурных сооружений – дворцов, усадеб, беседок и других построек. Эти мотивы могут быть как реалистичными, отражающими черты классической и древнерусской архитектуры, так и более фантазийными, включающими элементы сказочных дворцов и теремов [1, с. 148].

Помимо русской вышивки, бытовые сюжеты также находят отражение в текстильном искусстве других народов. Так, в татарской вышивке нередко встречаются изображения всадников, связанные с кочевым образом жизни и военными традициями. Чувашские мастерицы также включали в свои композиции сцены из повседневной жизни, отражая хозяйственную деятельность и семейные ценности.

В мордовской вышивке бытовые мотивы часто переплетаются с мифологическими образами, создавая уникальные сюжеты, в которых реалистичные детали соседствуют с фантастическими элементами. Эти композиции свидетельствуют о глубокой связи мордовской культуры с природным миром и традиционным укладом жизни [3, с. 14].

Таким образом, проникновение бытовых сюжетов в народную вышивку отражает общие тенденции развития русского и других региональных художественных традиций XVIII-XIX веков. Эти композиции, сочетая фольклорные мотивы с реалистичными деталями, демонстрируют эволюцию народного искусства в сторону большей повествовательности и детализации. Вышивки с бытовыми сценами служат ценным источником для изучения материальной культуры, костюма и архитектуры различных социальных слоев населения Российской империи.

Русская народная вышивка представляет собой уникальное художественное явление, в котором отразились глубокие культурные традиции и символические смыслы различных этносов, населявших территорию современной России. Анализ ее орнаментальных мотивов, сюжетов и семантики позволяет проследить многовековую эволюцию этого вида декоративно-прикладного искусства, а также выявить его связь с фольклором, обрядностью и повседневным бытом.

Список использованных источников:

1. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки. – М.: Наука, 1978. – 57-152 с.
2. Смолицкий В.Г., Чириков Д.А., Макимов Ю.В. Народные художественные промыслы РСФСР. М.: Высшая школа, 1982. – 131-150 с.

3. Стасов В.В. Русский народный орнамент. Выпуск 1. Шитье, ткани, кружево. М.: Golden Books, 2008 – 11-16 с.

© Шлыкова Н.Е., 2024

УДК 745.52+ 746.1

АРАБСКИЕ ТАПИССЕРИИ И УКРАШЕНИЯ: КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ ТАПИССЬЕРОВ И ЮВЕЛИРОВ

Уваров В.Д., Эрелс С.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Восприятие цвета – важнейшая задача такого органа чувств, как зрение. На психическом уровне, на уровне сознания цвет также служит показателем оценки человеком этого мира. В процессе эволюции цветовой гаммы мы наблюдаем и разнообразие пластических исканий, и новые возможности создания цветowych гармоний на основе различных методов взаимодействия элементов, составляющих цветовую палитру для архитекторов, художников-таписсьеров и дизайнеров.

Данная научная работа заполняет пробел в знаниях. Предметом настоящего исследования служит применение цветowych гармоний в искусстве, в предметно-пространственной среде интерьера, таписсерии и ювелирных украшениях. В качестве цели исследования выдвигается анализ принципов формирования цветowych гармоний и их классификация, стилистический анализ объектов пластики Арабского Востока. Исследование предполагало комплексное использование таких методов, как литературно-аналитический метод, необходимый для уточнения отдельных фактов и обобщения информации из литературных источников, наблюдение и описательно-аналитический метод нужные для структурного разбора визуальных материалов, метод классификации и обобщения.

Основные результаты исследования заключаются в следующем.

Взаимоотношения цвета с формой, пространством, его религиозными, астрологическими, магическими функциями – многогранны. Мы затронем только некоторые аспекты бытования цвета. Попытаемся определить специфические отличия цвета в живописи от цвета в текстиле и провести анализ творческих концепций гармонизации цвета в таписсерии и архитектуре. Как справедливо замечает искусствовед И. Азизян: «Колористическое единство принципов формообразования в различных видах искусства и художественной деятельности создает типологическую цветовую характерность стиля, которая не исчерпывает всю совокупность исторически-конкретного проявления цвета в культуре, но является важнейшей ее структурной составляющей. Единство

принципов цветового формообразования, аналогичное единству принципов пластического и пространственного формообразования, – складывается в культуре не только в результате определенной аналогичности этих процессов и единой в культуре символики цвета. Единство это образуется путем активного взаимообмена художественными идеями, а также в результате непосредственного и опосредованного влияния одних искусств на другие» [1].

Восприятие цвета – важнейшая задача такого органа чувств, как зрение. На психическом уровне, на уровне сознания цвет также служит показателем оценки человеком этого мира.

Всякое художественное произведение, даже то, которое создается в порыве мгновенного вдохновения, представляет собой некую структуру, все элементы которой связаны между собой и определяются законами, далеко не всегда осознаваемыми при непосредственном восприятии как зрителем, так и самим художником подобно тому, как некоторые люди, не знающие грамматики своего родного языка, тем не менее, способны выражать на нем свои мысли. Лишь немногие закономерности художественной формы очевидны и осознаются без особого труда; большинство из них может быть воспринято лишь при помощи вспомогательных методов и приемов, которые позволяют заглянуть в структуру художественного произведения. [2]. Цвет в этнической картине мира арабов и соседних народов играет большую роль. Распространение ислама наложило достаточно строгий запрет на изображения живых существ, в результате чего художники обратили внимание на цвет, орнамент и линию. Цвета в арабской и исламской культуре имеют четкую символику, главным из них считается белый [3]. Если мы вспомним, что такое тембр в музыке, то сможем лучше понять природу цвета. Совершенно чистый музыкальный тон обычно создается энергией одной звуковой волны. Однако на практике музыкальные тона образуются путем смешивания волн различной длины, в результате чего получается сложный музыкальный звук. По аналогии с музыкальным тембром совершенно чистый цвет образуется световой волной лишь одной длины. Пример такого абсолютного цветового тона можно найти лишь в солнечном спектре [4].

Распространение арабской письменности, самобытной в художественном плане, вкупе с религиозными ограничениями простимулировало развитие каллиграфии. Необходимость сохранения и распространения заключенного в Коране «Божественного послания» привела к тому, что художники, занимающиеся каллиграфией, получали поддержку со стороны властей [5].

Орнаменты, изначально позаимствованные из римской и греческой культуры, получили широкое распространение и позволили усложнить

цветовые соотношения в образцах искусства, подготовив базу для развития искусства Нового времени.

Первоначально главным объектом приложения усилий стало оформление священных книг и культовых сооружений, позднее началось развитие светского искусства [6]. Главными видами декоративно-прикладного искусства стали ювелирное и эмальерное искусство, ковроткачество, керамика.

Ближний Восток стал центром развития мирового ювелирного искусства в Средние века. Арабские ювелиры отличались высоким уровнем мастерства, и реализовывали свои художественные идеи с применением техник эмали, филиграни, инкрустации и обработки драгоценных камней. Как уже было сказано выше, развитие ювелирного искусства началось с оформления Священного писания, и позже распространилось на светские изделия [7].

Множество образцов арабского ювелирного искусства разных эпох хранится в Музее Топкалы в Стамбуле. Также, среди известных образцов, можно заметить: золотые серьги с жемчугом и драгоценными камнями из Мечети ас-Сайеда Зейнаб (VIII век); серебряный пояс с позолотой и инкрустацией из гробницы Аббасидского халифа аль-Мамуна в Ираке (IX век); золотая диадема с филигранью и драгоценными камнями из кладя Надьсентмиклош в Венгрии (X век).

Не менее важной сферой применения освоенных наработок в плане орнамента и цвета стало искусство ковроткачества, искусство таписсерии. На его примере рассмотрим такой элемент колорита, как соцветие. Оно состоит не менее чем из трех цветов подобно тому, как аккорд в музыке состоит из трех звуков. Соцветие придает определенную окраску – колоратуру – всей композиции, являясь его центральным элементом, подобным аккорду в музыкальной теории и слову в литературе. Из одних слов можно построить разные по структуре предложения, из одинаковых аккордов можно создать различные мелодии, одинаковые аккорды могут быть включены в разные высотные системы. Из одних и тех же соцветий можно создавать разную колоратуру объекта арт-дизайна и таписсерии [8]. Ковры, являясь важным ритуальным атрибутом, постепенно стали также утилитарным изделием в быту, помогавшим в прохладную погоду. В настоящее время наиболее известны иранские ковры Тебризской школы, при этом предвосхищенные арабскими мотивами, зародившими это искусство таписсерии и приведшие его к небывалому расцвету в период арабского господства [9].

Художественные идеи также реализовывались художниками-керамистами. Развитые на Ближнем Востоке технологии эмали соединялись с керамическим искусством, рождая шедевры. Наиболее известно художественное оформление архитектуры и интерьера, начавшееся с мечетей. Знаменитое португальское искусство изразцов

«азулежу» зародилось именно в период арабского владычества на Пиренеях. Помимо монументальных форм, с ростом благосостояния общества, распространялось и керамическое искусство малых форм [10].

Интенсивное применение цвета, который использовался в арабской культуре в непосредственной связке с орнаментом, таписсерией и каллиграфией, открыло новые пути в мировом искусстве. Европейское искусство Нового и Новейшего времени путем изучения опыта своих предшественников, в числе которых не последнее место занимает искусство Востока, открыло для себя сначала цвет, а потом и беспредметность. И в наше время у живописцев и мастеров декоративно-прикладного искусства есть шанс заявить о себе, творчески переработав художественное наследие. Полученные результаты имеют огромное значение, потому что их можно плодотворно применить на практике при проектировании таписсерии и ювелирных украшений.

Список использованных источников:

1. Азиян. И.А. О цветовой культуре. //Декоративное искусство СССР, -1985, - N10. - С. 9 -14.

2. Уваров В.Д. Принципы построения колористических гармоний в искусстве таписсерии и дизайне на основе цветового круга Степанова. В сборнике: Цвет в пространственных искусствах и дизайне. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Санкт-Петербург, 2023. С. 231–243.

3. Всеобщая история искусств. – М.: «Искусство», 1961.С. 233

4. Уваров В.Д. Цветовые гармонии в дизайне /Учебное пособие / Москва, 2023. 132 с.

5. Бартольд В. В. Культура мусульманства. П., 1918;

6. Бартольд В. В. Мусульманский мир. П., 1922;

7. Веймарн Б. В., Каптерева Т. П., Подольский А. Г. Искусство арабских народов. – М.: «Искусство», 1960. – 199 с.

8. Уваров В.Д. Колористические гармонии родственных цветов в искусстве таписсерии на основе цветового круга Степанова //Бизнес и дизайн ревью. 2023. № 3 (31). С. 123–130.

9. Всемирная история. В 10 т., т. 3–4. М., 1957–58;

10. Всеобщая история архитектуры. – М.: «Искусство», 1966 С. 65

© Уваров В.Д., Эрелс С.А., 2024

УДК 677. 075

**ТЕХНОЛОГИИ ЖАККАРДОВОГО ПЕРЕПЛЕТЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОМ ТРИКОТАЖЕ:
АРТ-ПРОЕКТИРОВАНИЕ И КОМПОЗИЦИЯ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ**

Юдкина А.Н.

Научный руководитель Заваруев Н.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Современная мода активно использует технологии текстильного производства для создания оригинальных и запоминающихся образов, а также для воплощения новых форм художественного самовыражения. Одним из уникальных способов создания ярких визуальных решений в дизайне одежды является использование жаккардового переплетения. Эта техника позволяет создавать сложные, многослойные узоры и текстуры, которые придают изделиям особую глубину и уникальность. Жаккардовое переплетение позволяет создавать не только стильную и разнообразную одежду, но и уникальные элементы дизайна интерьера. Благодаря этой технике можно изготавливать декоративные пледы, ковры и даже текстильные картины с детализированными узорами и сложными орнаментами. Возможности жаккардового переплетения открывают широкое поле для экспериментов с текстурой, цветом и формой, что позволяет создавать изделия, которые служат не только функциональными предметами, но и настоящими арт-объектами, украшающими пространство.

Тем не менее, в современной практике трикотажа жаккардовое переплетение зачастую используют с ограниченной палитрой – обычно не более двух-трех цветов. Такой подход, хотя и позволяет создавать стильные, минималистичные изделия, ограничивает художественные возможности жаккарда и сужает потенциал его применения в современном дизайне. Между тем, расширение цветовой палитры и эксперименты с более сложными композиционными схемами могли бы существенно обогатить изделия, добавив им визуальной выразительности и художественной ценности.

Еще одним перспективным направлением развития жаккардового трикотажа является его сочетание с другими видами переплетений. Комбинирование различных техник позволяет создавать инновационные фактуры и объёмные узоры, раскрывая новые аспекты в дизайне одежды и аксессуаров.

Жаккардовое переплетение представляет собой мощный инструмент в современном дизайне одежды, позволяющий создавать сложные и

многослойные узоры. Несмотря на его потенциал использования широкой цветовой палитры, многие фабрики предпочитают ограничиваться лишь 2-3 цветами, что зачастую вызвано экономическими соображениями. Этот подход не только сужает художественные возможности жаккарда, но и препятствует созданию более выразительных и уникальных изделий. Расширение цветового выбора и применение новых техник могут значительно обогатить дизайн. Так, можно использовать метод разбивки полотна на участки, что позволяет эффективно управлять цветовой палитрой. В каждом отдельном участке применяется меньше цветов, чем в целом рисунке. Это позволяет создавать более сложные композиции без необходимости использования множества оттенков в одном петельном ряду. Эта техника позволяет дизайнерам сохранять визуальную выразительность и уникальность изделий, обеспечивая при этом оптимизацию производственных затрат и улучшая процесс создания текстиля.

Дизайнеры могут использовать различные композиционные схемы, комбинируя формы и узоры в пределах каждого участка, создавая гармоничные и выразительные дизайны. Принципы построения композиции изменяются в зависимости от характеристик материалов и структуры поверхности. Знание приемов композиции является основой проектирования в любой области дизайна. Умение применять разнообразные методы позволяет создавать выразительные дизайн-объекты. Так, О.И. Голубева в исследовании «Основы композиции» рассматривает такие направления гармонизации композиции: ритм, контраст/нюанс, тождество, пропорции, масштаб [1]. Данные средства гармонизации композиции являются самыми главными и необходимыми.

В.Б. Устин в исследовании «Композиция в дизайне» рассматривает более широкий спектр подходов: нюанс/контраст, метр/ритм, отношения/пропорция, размер/масштаб. Автор выделяет такие важные средства гармонии, как статика/динамика, симметрия/ассиметрия [2]. А.А. Нешатаев в работе «Художественное проектирование трикотажных полотен» делает акцент на композиционные приёмы на трикотажных полотнах и классифицирует средства гармонизации композиции по таким направлениям, как пропорция, ритм и пластика, симметрия (антисимметрия, симметрия подобия) [3]. В исследовании А.А. Нешатаева представлен небольшой спектр средств – основных, которые важны при проектировании рисунка на трикотажном полотне. В результате, основными средствами гармонизации композиции являются: ритм, пропорция, симметрия.

Помимо средств гармонизации, важное значение при проектировании имеют художественные средства построения композиции. Их использование упрощает процесс проектирования, позволяя более эффективно создавать выразительные решения. Проведенные

исследования охватывают различные подходы к построению композиции, демонстрируя разнообразие методов и техник, применяемых в этом процессе. В работе О.И. Голубевой выделяется три ключевых направления: форма, цвет и фактура. В то же время В.Б. Устин разделяет средства построения композиции на два основных направления: графика и пластика. В исследовании А.А. Нешатаева акцентируется внимание на композиционном и цветопластическом решениях, изобразительных мотивах, способах формирования полотна и его функциональном назначении. Автор описывает различные орнаменты, такие как монорапортные, линейно-рапортные и сетчато-рапортные. Пластические композиционные средства выделяются тем, что развиваются в трех измерениях: горизонтали, вертикали и глубине. Также рассматриваются влияние света и материала на построение композиции.

В результате проведенного исследования выявлены ключевые принципы и художественные средства построения композиции, которые являются основой проектирования в дизайне трикотажных полотен. Среди них ритм, пропорция и симметрия, а также направления, такие как форма, цвет и фактура. Жаккардовое переплетение, в частности, открывает возможности для создания разнообразных узоров и текстур, позволяя дизайнерам реализовать более богатые и гармоничные композиции. Интеграция различных подходов станет важным шагом к раскрытию полного потенциала жаккардового трикотажа в современном дизайне.

Жаккардовым трикотажем называют трикотаж, в котором петли формируются не последовательно. В местах, где по рисунку пропущены петли, нить образует протяжки. В зависимости от узора трикотаж двойных переплетений делится на односторонний и двусторонний. Он может быть полным или неполным: в полном трикотаже пропущенные петли дополняются петлями из другой нити, тогда как в неполном трикотаже пропущенные петли могут образовываться независимо от рисунка или следовать определенной последовательности. Традиционно, жаккардовое переплетение воспринимается как самостоятельная техника, которая позволяет создавать сложные узоры и орнаменты без комбинирования с другими переплетениями. Это обусловлено тем, что жаккард сам по себе предлагает широкий спектр декоративных возможностей, и его часто используют в качестве основного акцента в изделии. Тем не менее, нестандартный подход к сочетанию жаккарда с другими видами переплетений может открыть новые горизонты в дизайне одежды. Комбинирование жаккардового переплетения с другими техниками способно существенно обогатить фактуру изделия и добавить глубину визуальному восприятию. Такие сочетания позволяют экспериментировать с контрастами и создавать уникальные композиционные эффекты, где каждый вид переплетения подчеркивает особенности другого.

Так, в статье [4], был рассмотрен вариант комбинирования жаккардового и футерованного переплетений: в структуру неполного двухизнаночного жаккардового переплетения была введена дополнительная нить, закрепленная в грунте футерованным способом. В результате исследования были разработаны уникальные двухлицевые трехцветные трикотажные полотна, в которых узор на лицевой стороне представлял из себя чередование лицевых и изнаночных петель с проглядыванием набросков футерной нити (рис. 1).

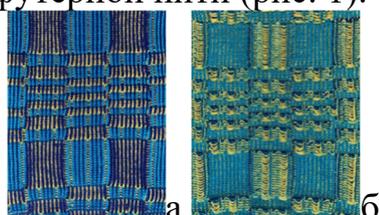


Рисунок 1 – Трикотажное полотно жаккардово-футерованного переплетения: а) лицевая сторона, б) изнаночная сторона

Также, опытным путем был выработан образец с комбинированием жаккардового переплетения и неравномерного (глазкового) переплетения, представленный на рис. 2.

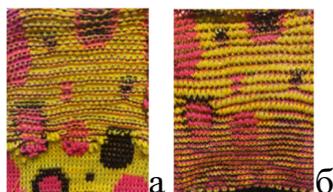


Рисунок 2 – Трикотажное полотно жаккардово-неравномерного переплетения: а) лицевая сторона, б) изнаночная сторона.

Технологический процесс вязания полного жаккарда с дополнительным процессом сброса петель по передней игольнице обеспечивает имитацию образования неравномерного переплетения на полотне. Операцию сброса петель можно осуществить в последнем петельном ряду полотна, тогда для придания полотну законченного внешнего вида необходим ручной роспуск. Для упрощения процесса роспуска, сброс петель необходимо осуществить в нескольких петельных рядах с определенной периодичностью. Тогда процесс роспуска будет осуществляться механическим образом, за счет использования оттяжных валов.

Как можно увидеть на рис. 2, полотно было распущено не до конца для наглядной демонстрации разницы двух переплетений. Так, после роспуска полотно значительно увеличилось в размерах, а также образовалась размытость узора на распущенной части на лицевой стороне. Однако, на изнаночной стороне полотна на распущенном участке узор, наоборот, стал четче, что несвойственно для жаккардового переплетения полного вида. Такое сочетание переплетений открывает новые творческие горизонты в дизайне трикотажа. Различия в визуальных характеристиках

на лицевой и изнаночной сторонах, а также изменения размеров при роспуске полотна подчеркивают потенциал этих техник. Такой подход позволяет достигать уникальных текстур и узоров, что существенно расширяет возможности для создания выразительных и оригинальных изделий в современном текстильном искусстве.

В современных машинах существует процесс, дополнительное кулирование, осуществляемый вместе с процессом сброса петель с игл, расположенных на противоположной игольнице. В ходе этого процесса иглы выполняют дополнительное движение вниз, позволяющее перетянуть сбрасываемые на противоположной игольнице петли в протяжки. Такая техника позволяет обеспечить более точный контроль над процессом вязания, минимизируя риск повреждения узоров и улучшая общее качество вырабатываемого полотна, а также упрощает работу над разработкой комбинированных жаккардово-неравномерных переплетений.

Таким образом, предложенный подход не только способствует визуальному разнообразию, но и создает новые возможности для развития текстильной индустрии, обеспечивая пространство для инноваций и интеграции художественных элементов в повседневные изделия. Комбинирование жаккардового переплетения с другими рисунчатыми переплетениями может стать основой для уникальных коллекций одежды и декоративных элементов интерьера, акцентируя индивидуальность и креативность. Взаимодействие художественного проектирования и разработки новых комбинированных жаккардов углубляет понимание текстильного дизайна, содействуя созданию выразительных и оригинальных работ. Этот процесс подчеркивает значимость композиции как ключевого аспекта современного искусства, способствуя трансформации модной индустрии и открывая новые горизонты для творческого самовыражения.

Список использованных источников:

1. Голубева, О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева. - М.: Искусство, 2004. -120 с.: ил.

2. Устин, В. Б. Композиция в дизайне: методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учеб, пособие / В. Б. Устин. - М.: АСТ: Астрель, 2007. - 239 с.: ил.

3. Нешатаев, А. А. Художественное проектирование трикотажных полотен / А. А. Нешатаев, Г. М. Гусейнов, Г. Г. Савватеева. - М.: Легпромбытиздат, 1987. - 272 с.: ил.

4. Юдкина А.Н. Узорные возможности трикотажных структур с дополнительными нитями в грунте полотна. Тезисы докладов 76-ой Внутривузовской научной студенческой конференции «Молодые ученые – инновационному развитию общества (МИР-2024)». Часть 6, 2024 г. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2024. – 271 с.

5. Трикотаж рисунчатых и комбинированных переплетений: учеб. пособие / Г. И. Дроздова.– Омск: Омск. гос. ин-т сервиса, 2014. – 146 с.

© Юдкина А.Н., 2024

УДК 769.91

ОСОБЕННОСТИ РОССИЙСКОЙ РЕКЛАМНОЙ ГРАФИКИ МОДЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Яковлева А.С., Заболотская Е.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В XXI веке такое понятие как «мода» играет одну из ключевых ролей в жизни каждого человека внутри общественного феномена. Если рассматривать ее в ретроспективе, то можно понять, что она помогает отображать и социальные, и экономические, и культурные явления помимо общепонятных эстетических идеалов человека. Рекламная графика является главным инструментом для понимания моды в глазах не только обывателей, но и профессионалов внутри этой сферы.

В данной статье анализируются особенности именно российской рекламной графики моды, а также выявляется влияние традиционных техник, обычаев и культурного кода на современные реалии. Немаловажной частью работы является исследование отличительных черт русского архетипа, который находит свое отражение в нашей действительности.

Актуальность, поднятой автором темы, можно связать со сложностями, с которыми пришлось столкнуться России, внутри политических, экономических и социальных сфер. В результате этого наблюдается рост интереса россиян к возвращению к своим истокам, переосмыслению традиций и их особенностей, а также к возрождению и популяризации отечественной моды. Это, в свою очередь, способствует появлению всё большего количества брендов, ориентированных на соотечественников. Именно поэтому важность раскрытия этой темы как никогда актуальна. Цель работы – исследовать, как характерные черты российской рекламной графики моды воздействуют на создание модных тенденций и формирование общественного мнения. Для выполнения цели были поставлены следующие задачи: изучить характерные черты российской рекламной графики моды, проанализировать, влияние этих черт на создание модных тенденций, исследовать, как российская рекламная графика моды формирует общественное мнение, оценить перспективы развития российской рекламной графики моды в контексте современных реалий.

Для начала необходимо понять, что представляет собой такое понятие как «рекламная графика». Она включает в себя различные рекламные сообщения, плакаты, каталоги, буклеты, а также иллюстрации из журналов мод [1]. Именно модные журналы станут основой для изучения характерных черт российской рекламной графики.

Рассмотрим детально некоторые элементы, которые являются отличительными для России.

1. Основные средства для коммуникации со зрителем – это геометрические фигуры и линии. С помощью них художники и дизайнеры могут создавать композиции, которые привлекают внимание зрителя и вызывают у него определённые эмоции. Эти элементы также помогают упорядочить информацию, сделать её более понятной и доступной для восприятия.

Обыкновенные геометрические формы, такие как овал и квадрат, воспринимаются и запоминаются лучше, чем сложные и неправильные. Горизонтальные и вертикальные линии ассоциируются со спокойствием и ясностью, а изогнутые – с изяществом и непринуждённостью. В рекламе известных модных журналов часто используются несколько геометрических форм [2].

Советские журналы являются хорошим обоснованием для этих слов. Например, в «Журнале мод» № 1 от 1945 года на 24 и 25 страницах можно увидеть использование геометрической фигуры – прямоугольника. Это помогает зрительному восприятию с лёгкостью систематизировать информацию на развороте, а вертикальные и горизонтальные линии, которые являются «рамкой» для изображения «успокаивают» композицию.

2. Что же понимается под словами «символы русской культуры»? Это могут быть элементы, которые ассоциируются с Россией и её культурой. К ним зачастую относятся: матрёшка, самовар, балалайка, Кремль, Красная площадь, берёза, тройка лошадей, шапка-ушанка, кокошник и др. Эти символы используются в рекламной графике моды для создания национального колорита и привлечения внимания к определённым продуктам или услугам, что повышает уровень доверия, оказанный брендом, в глазах потребителей. Это можно проследить в советском журнале «Модели сезона», на обложке которого за 1940 год изображен один из символов русской культуры – Большой театр (рис. 1).



Рисунок 1 – Обложка журнала «Модели сезона» за 1940 год

3. Религиозные сюжеты и образы в рекламе во всем мире начали использовать, потому что они также вызывают доверие у людей. Эти

мотивы на протяжении веков являются символами определённых верований и вызывают положительные эмоции у их последователей [3]. Россия не стала исключением, даже в журналах о моде эта тема нашла свое отражение. К примеру, на обложке «Журнала мод» за 1981 год модель изображена на фоне храма Василия Блаженного, что показывает влияние не только религиозных мотивов, но символов русской культуры (рис. 2).



Рисунок 2 – Обложка журнала «Журнал мод» за 1981 год

Для раскрытия темы «традиций и современности» и выявления влияния на создание модных тенденций проанализируем, как эти же черты используются в XXI веке.

Так, в журнале «Cosmopolitan» за ноябрь 2021 года можно увидеть, как геометрические фигуры и линии являются незаменимым решением для оформления разворотов страниц и рекламной графики. Они используются для создания чётких, структурированных образов, которые привлекают внимание читателя и легко запоминаются. А в российском журнале «Vogue» за сентябрь 2013 есть развороты с фотосессией на Красной Площади, эта съемка – «событие такого же значения, как и первый визит «Dior» в Москву в 1959 году». Это показывает, что до сих пор использование в рекламной графике символов русской культуры является актуальным. А уже в 2016 году интернет-магазин «aizel.ru» провёл первую в истории модную фотосъёмку на территории Московского Кремля – она была приурочена ко Дню России. Создание этой фотосессии является подтверждением актуальности использования такой характерной черты для рекламы, как религиозные мотивы.

Подытожив все приведенные выше заключения, можно сказать, что эти черты все также влияют на создание модных тенденций и делают российскую рекламную графику более разнообразной, интересной и актуальной. Они позволяют создавать рекламные сообщения, которые соответствуют современным реалиям и потребностям аудитории.

Российская рекламная графика моды является важным инструментом формирования общественного мнения. Она может влиять на восприятие людьми модных тенденций, брендов и образов.

Основные способы влияния российской рекламной графики моды на общественное мнение:

1. Создание визуальных образов. Рекламная графика создаёт визуальные образы, которые могут быть привлекательными или отталкивающими для людей. Эти образы могут формировать у людей определённые представления о моде, стиле или красоте.

2. Формирование ассоциаций. Рекламная графика может вызывать у людей ассоциации с определёнными брендами. Это может влиять на закрепление позитивных или негативных штампов в массовом сознании.

3. Подчёркивание ценностей. Рекламная графика может подчёркивать некоторые ценности, такие как красота, независимость, яркость, стиль, индивидуальность и т.д.

4. Влияние на самооценку. Рекламная графика может влиять на самооценку людей, показывая им, что они могут выглядеть модно, стильно и привлекательно. Это может побудить людей к покупке определённых товаров и услуг.

5. Воздействие на эмоции. Рекламная графика может воздействовать на эмоции людей, вызывая у них радость, удивление, восхищение и другие чувства. Это может влиять на то, насколько люди будут восприимчивы к рекламе.

Важно отметить, что российская рекламная графика моды не всегда формирует общественное мнение в желаемом направлении. Иногда она может вызывать негативные реакции у людей, если она кажется им слишком навязчивой, стереотипной или не соответствующей их ценностям. В таких случаях люди могут игнорировать рекламу или даже отвергать её [4].

На примере рассмотренных в этой работе основных черт российской рекламной графики, можно сделать вывод, они продолжают оказывать влияние на формирование модных тенденций. Учитывая размышления по теме воздействия на общественное мнение, можно сказать, что рекламная графика также играет большую роль в жизни россиян.

В условиях постоянно меняющихся экономических, социальных и культурных факторов, перспективы развития российской рекламной графики моды выглядят многообещающими. В связи со следующими факторами: технологический прогресс, рост интереса к локальным брендам, влияние социальных медиа, изменение потребительских предпочтений, возможно предсказать, что перспективы развития этой отрасли моды зависят от способности компаний адаптироваться к изменяющимся условиям рынка, использовать новые технологии и создавать контент, который будет интересен для аудитории.

Список использованных источников:

1. Овчинникова Р.Ю. Дизайн в рекламе: учеб. пособие. Москва: М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012 – 239 с.

2. Епифанова А.Г. История графического дизайна и рекламы: учеб. пособие / Южно-уральский технологический университет. Челябинск, 2022. – 235 с.

3. Лебедев-Любимов А.Н. Психология рекламы // Психология. Учебник для экономических вузов. СПб.: Питер, 2004. – 86 с.

4. Волкова В.В. Дизайн рекламы: учеб. пособие. Ростов: М.: «Книжный дом «Университет», 1999. - 144 с.

© Яковлева А.С., Заболотская Е.А., 2024

УДК 7.05: 658.512.2

**ИССЛЕДОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ КАНОНОВ
РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА
И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ МОДНОЙ ИНДУСТРИИ**

Янченко А.А., Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Русский народный костюм является олицетворением ценностей, традиций, быта русского человека. Его изучение даёт возможность для большего понимания культуры предков, а также национальной идентичности. На протяжении текущего века модельеры не раз обращались к образу русского народного костюма, демонстрируя своё видение адаптации исторической одежды в тенденции времени. Предметом исследования данной статьи является влияние традиционных мотивов русского народного костюма на современную модную индустрию. В статье проанализированы главные особенности, символизм, принципы создания русского народного костюма. Рассматривается преобразование дизайнерами традиций народного костюма через призму современных трендов.

Русский народный костюм формировался под влиянием окружающей среды, климатических условий и особенностей жизнедеятельности людей, что безусловно отразилось на внешнем облике: крое, материалах, цвете, орнаментальной вышивке. Исконно русским костюмом считается древнеславянский, он нашёл своё отражение в крестьянском, который сохранял первозданный вид на протяжении многих веков, в независимости от преобразований костюма знати. Обширность территорий и природное многообразие повлияло на вариативность русского костюма. На самом деле, единообразного русского национального костюма, который формировал бы представление о костюме страны, не существует. У каждой народности есть уникальные черты, присущие пропорциональному строению или конструктивному решению костюма, проявляются определённые художественные и стилистические решения. Но, не смотря на индивидуальные черты, всё же можно определить главные принципы, по которым создаётся народный костюм.

Важно отметить, что русский костюм – источник информации, с помощью знаков и символов можно было узнать о семейном положении обладателя, регионе проживания, также выявить обереги от сглаза или нечистой силы. В зависимости от всех этих факторов костюм был всегда индивидуален. Богатство и многообразие приемов декорирования свидетельствует о больших творческих возможностях русского крестьянства, художественном вкусе, о его неиссякаемой фантазии. Как правило, материал часто декорировали вышивкой нитями, узорным ткачеством, нашивкой из цветных полос, что придавало матовую фактуру. Появление блеска в тканях или декоре обусловлено восточным влиянием. Красочность создавалась как благодаря декору, так и путём сочетания тканей – по цвету, фактуре, рисунку. Материалы для одежды крестьяне окрашивали сами в домашних условиях или отдавали ремесленникам: красильщикам, синильщикам, дубильщикам, набойщикам. Каждому цвету придавали символическое значение. Излюбленным цветом крестьянской одежды был белый естественный цвет. Из белого холста преимущественно изготавливали рубахи, а также на Руси была известна овчинная одежда: шубы, полушубки, тулупы. Белый цвет был символом Ирия, в славянской мифологии название рая, духовной реальности [1]. Чёрный естественный цвет ткани из овечьей шерсти был характерен для сукманов, сарафанов, понёв. Чёрный цвет символизировал землю, вечный покой. Распространённым цветом был синий, получаемый окрашиванием одежды покупной краской индиго и был характерен для сарафанов, понёв и кафтанов. Синий цвет обозначал воду и небо, а также целомудрие и верность. Любимым праздничным цветом являлся красный, он олицетворял силу, защиту, материальный мир. Для получения красного цвета использовали корни морены, кору берёзы или настои жжёного кирпича [2, с. 43-44]. Различные декоративные средства, цветовые решения, применявшиеся для единого художественного целого – народного костюма, неизменно были подчинены выработанным веками приёмам композиции.

Русский народный костюм состоит из горизонтальных членений: все декоративные элементы расположены горизонтально, что позволяло удлинять или уменьшать костюм, в зависимости от его обладателя. Основные места расположения узоров – ворот, оплечья, рукава, линия низа и передник. Композиция русского народного костюма строится в основном по принципу симметрии, хотя бывают случаи и асимметричного построения, например, в верхней одежде. В русском народном костюме присутствуют простые пропорциональные отношения, а также можно увидеть принцип «золотого сечения». Светлотно-ритмическое построение русского народного костюма иллюстрирует его как произведение графического искусства. Форма русского народного костюма состоит из простых геометрических фигур: прямоугольника, трапеции, квадрата, и их

сочетания между собой [2, с. 39]. Геометризованная форма определила простоту и рациональность кроя, что позволяло практически не разрезать ткань и оставлять минимальные выпадки.

Ещё большую вариативность костюму придавало его назначение. На Руси выделяли праздничную, повседневную, рабочую и обрядовую одежду. Функция костюма определяла количество предметов, входящих в него. Тем не менее, главная черта русского костюма – многослойность. Многослойная одежда защищала хозяйку от сглаза, ношение менее трёх слоёв платьев считалось непристойным. Также многослойность костюма отражала самобытность славянской земли и её климатические особенности. Суровый климат наложил свои особенности на количество элементов и тип кроя. Например, северный народный костюм отличался обилием меха и плотных шерстяных тканей, а запах на косую линию позволял устранить проникновение холода под одежду [3]. Ещё одной особенностью русского костюма считается его неизменность, его было принято передавать по наследству. Передача костюма от матери к дочери имела сакральное значение: женщины считали, что вместе с нарядами они дарят опыт, знания и житейскую мудрость. Помимо этого, из поколения в поколение передавали навыки по созданию одежды.

Для разработки современного костюма на основе традиционного необходима его трансформация, определённое обобщение, стилизация, образное восприятие. На протяжении текущего века можно проследить большое количество дизайнерских работ, вдохновлённых русским народным костюмом. Но лишь немногим удаётся отразить духовную составляющую, сакральное значение костюма. Из-за поверхностного понимания темы дизайнерами, русский костюм представляют в юмористической манере, с чрезмерной стилизацией, а также с использованием устоявшихся штампов. Важно создать не копию традиционного костюма, а интерпретировать его с учётом тенденций времени.

В 2000 году был основан бренд Nina Donis. Дизайнеры Нина Неретина и Донис Пупис в своих коллекциях обращаются к кодам русского народного костюма, а также к искусству авангардистов начала XX века. Создаваемые ими модели имеют лаконичную, но при этом выразительную форму, характерную для русского народного костюма, с продуманным объёмом и пропорциями. Яркие принты в виде графических элементов являются имитацией вышивки или набивных тканей русского костюма. Модели Nina Donis вызывают интерес не только в России, но и за рубежом.

Дизайнер Маша Андрианова, основательница одноимённого бренда, вдохновляется костюмом северных народов, переосмысливает его основные характеристики и создаёт современные образы. Её одежда

напоминает повседневный крестьянский костюм, благодаря крою, минимальному декору и приглушённым оттенкам.

Впервые за долгое время дизайнер Виктория Газинская выпустила новую коллекцию сезона весна-лето 2025, вдохновлённую крестьянским костюмом и творчеством Кузьмы Петрова-Водкина. Коллекция была наполнена красным цветом, отделкой, имитирующей русское шитьё, рубашками, скроенных по образцу традиционной нательной рубахи, а завершающими элементами образов стали косынки.

История марки Alexandra Georgieva началась с возрождения фабрики «Крестецкая строчка» в Новгородской области. В конце 2015 года бизнесмен Антон Георгиев и его супруга, дизайнер Александра, решили восстановить фабрику и запустили на ее базе собственный бренд. С любовью к традиционным промыслам и русскому костюму они создают платья, юбки, украшенные ручной вышивкой, жакеты из гобеленов и ажурные воротники [4] (рис. 1).



Рисунок 1 – Трансформация русского народного костюма современными дизайнерами. Таким образом, тема русского народного костюма не теряет своей актуальности и в настоящее время. Его геометризированная форма, композиционное решение, функциональность кроя, многослойность, декоративность и графичность вдохновляют дизайнеров на создание новых современных образов. Только глубокое исследование исторических канонов русского народного костюма позволяет отразить в полной мере духовность, силу, художественный вкус русского народа.

Список использованных источников:

1. Гурова С. Ткани, цвет и его символика в русской народной одежде. Подлинники народного костюма 18-19 вв. [Электронный источник] https://lebedinajpesnja1.blogspot.com/2020/04/blog-post_31.html

2. Пармон Ф.М., Русский народный костюм как художественно-конструктивный источник творчества: Моногр. – 4-е изд. – М.: Издательство В.Шевчук, 2022 – 272 с.

3. Петров А. Русский народный костюм как зеркало быта, обычаев и мировоззрения наших предков. [Электронный источник] <https://veles.bz/articles/russkij-narodnyj-kostyum-kak-zerkalo-byta-obychaev-i-mirovozzreniya-nashih-predkov>

4. Важенина А. О бренде Alexandra Georgieva [Электронный источник] <https://theblueprint.ru/store/alexandra-georgieva?ysclid=m2rha0bdp1625178467>

© Янченко А.А., Туровская Ю.В., 2024

УДК 677.313

ОСОБЕННОСТИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ОДЕЖДЫ ИЗ ВОЙЛОКА В МАСШТАБАХ СЕРИЙНОГО ПРОИЗВОДСТВА

Яруллина А.В., Гусова Д.Т.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В настоящее время рынок одежды активно развивается, появляются новые технологии и материалы и одним из перспективных направлений является производство одежды из войлока. Войлок – это материал, который обладает рядом преимуществ перед синтетикой, искусственным волокном и хлопком. Цель: выявление и обоснование преимуществ использования войлока для производства одежды в сравнении с другими материалами. Задачи: изучение свойств войлока; анализ процессов создания одежды из войлока и определение его эффективности над другими материалами; определение областей применения войлока в изготовлении одежды; оценка экономической целесообразности этого материала в масштабах производства.

Основным преимуществом войлока стоит выделить его физические свойства: гигроскопичность; низкая теплопроводность; воздухопроницаемость; гипоаллергенность.

Конструкция одежды из войлока отличается от конструкции швейных изделий, из-за того, что полотно создается по форме лекал, можно добиться цельнокроенности изделия без применения швов (рис. 1) [1].

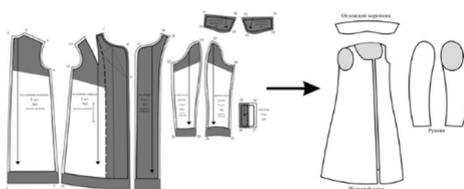


Рисунок 1 – Превращение лекал швейного изделия в детали из войлока.

Однако зачастую для стабильности одежды или при определенных формах используют кроенные детали, и появляются плечевые срезы, проймы и пришивные части воротника. Также можно избежать наличия подкладочной ткани в изделиях с небольшим количеством швов, для этого с внутренней стороны используют нунофелтинг (валяние по ткани) или добавляют слой синтетических волокон. Для устойчивости материала идут путем нанесения на слои шерстяных волокон текстильного материала [2].

Стоит обратить внимание на этапы создания одного войлочного изделия в рамках производства:

отрисовка художественного эскиза (продумывание формы и фактуры изделия);

создание технического эскиза в двух вариантах: если бы оно было швейным изделием и итоговый из войлока;

построение чертежа на вариант швейного изделия (на этом этапе важно подумать над распределением вытачек, которые уйдут в сутюжку);

получение лекал;

макет, после утверждения которого первоначальный чертеж подвергается изменениям, которые необходимы войлочному изделию;

получение новых лекал;

увеличение новых лекал на коэффициент усадки войлока;

валяние изделия: раскладка волокон шерсти; растирание волокон; сваливание на плоскости; уваливание в объеме; просушка изделия в горизонтальном положении; проверка на соответствие изделия с первоначальными размерами (при расхождении в форме или размере пункты 9.3-9.5 повторяются); моделирующее валяние на манекене; сутюживание в местах проймы и плеча для получения объемной формы груди; промывание войлока от мыльного раствора; просушка изделия в горизонтальном положении; ВТО.

При наличии подкладки добавляются следующие этапы: раскрой подкладки по первым лекалам; соединение подкладки с изделием; ВТО.

Для создания одной единицы одежды из войлока требуется следующий минимум оборудования:

фактурная подложка, пленка, превышающая размер изделия на 50 см с каждого края, водонепроницаемый подогреватель, сетка, состоящая из 5 конечных ячеек 3*3 мм;

пульверизатор – груша для войлока, обогреватель для воды, вибрационная шлифовальная машина, скалка, полотенце в размер лекала;

мыльный раствор: 50 г кускового мыла (пилированное 72% жирных кислот – I сорт хозяйственного мыла) на 1 литр воды;

швейная машина, оверлок, армированные и отделочные нитки.

Войлокообразование дает возможность из одного сырья получить различную толщину материала, гладкую или неоднородную текстуру, в зависимости от желаемой формы изделия и способа валяния [3]. Шерсть можно комбинировать с большим количеством материалов от классической вискозы до пряжи из люрекса, соединять им тонкие ткани между собой, методом фильцевания совместить мокрую шерсть с сухой и наложить авторский детальный рисунок, поэтому разработка новаторского полотна занимает большое место в работе над всем художественным образом.

Стоит обратить внимание на то, что создание одежды из войлока наносит минимальный вред экологии. Этот животный материал, добываемый от овец, альпаки, горных коз, никак не вредит им и человеку

при его изготовлении. При создании одежды возможно избежать больших остатков полотна, которые идут на выброс. Помимо этого, его не нужно подвергать химической обработке, из-за чего шерсть будет подвергаться разложению всего 1 год. Помимо всего, войлок подходит для переработки старой одежды: старое полотно можно скомбинировать с новой шерстью, использовать в качестве фактуры, чтобы получить новое изделие.

Одной из сложных частей работы является постоянная проверка технологических процессов: равномерная раскладка и толщина полотна, количество воды и мыльного раствора, равномерная усадка всего полотна, проверка на дефекты сцепления волокон [4].

Рекомендации по уходу и эксплуатации одежды из войлока: рекомендуется ручная стирка или деликатная машинная стирка при температуре не выше 30°C с использованием мягких моющих средств; сушить одежду из войлока естественным способом, избегая прямого воздействия солнечных лучей и источников тепла; ВТО – возможно использование парового утюга при 100-120°C; хранить одежду из войлока в сухом и чистом месте, защищённом от пыли и грязи.

Таким образом, благодаря уникальным свойствам, использование войлока как материал для производства одежды является хорошим и новаторским выбором. Войлок обладает рядом физических и экологических преимуществ, а также способностью к формированию разнообразных форм и фактур костюма. При правильном подходе к процессу производства и эксплуатации, одежда из данного материала может быть пригодной для использования в повседневной жизни.

Список использованных источников:

1. Фаткуллина, Р. Р. Оценка свойств нетканых волокнистых материалов // Вестник Казанского технологического университета. Казань: МТ КНИТУ, 2013. С. 34-35.

2. Алибекова, М. И., Бектемирова, Л. С., Гончарова, Т. Л., Зарецкая, Г. П., Сыдыкова, Ж. А. Способ получения цельноформованной детали из войлока: патент на изобретение. МГУДТ, 2011.

3. Хасанова, З. П. Производство войлока у Башкир: традиции и инновации // Вестник Чувашского университета. 2022. С. 119-127.

4. Асадова, С. С., Асадова, З. А. Анализ процесса изготовления одежды устойчивой формы из шерстяного нетканого материала в технике валяния // Современные инновации, системы и технологии. Бухарский инженерно-технологический институт, 2023.

© Яруллина А.В., Гусова Д.Т., 2024

АТТРИБУЦИЯ ПЛАТЬЯ ПОЗДНЕГО ВИКТОРИАНСКОГО СТИЛЯ С БИСЕРНЫМИ РУКАВАМИ

Буюк Ю.В., Пыркова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Атрибуция объекта является важнейшим этапом реставрационного процесса. Именно с атрибуционного анализа начинается работа с объектом реставрации, происходит это по нескольким причинам: собрав все основные сведения об объекте, об исторических особенностях эпохи, о течениях моды, условия бытования конкретного объекта, технологию изготовления изделия, а также о составах тканей, клеев, элементов украшений, и т.д., пользовавшихся спросом в те времена, можно сделать максимально полные выводы о том, как именно следует реставрировать тот или иной объект. Особенностью в атрибуции выбранного платья является то, что, находясь в фонде костюма и реквизита киностудии имени М. Горького, оно могло подвергаться многочисленным изменениям, а именно: дополнениям, перешиваниям, изменениям некоторых деталей в том числе заменой одних рукавов другими, а также добавлением либо удалением некоторых элементов, например, предположительно, удалением камен. Это создает определенные трудности в атрибуции, но является очень важным этапом, который необходим для создания более полного представления об изначальном внешнем виде платья. Таким образом любая найденная информация об этом объекте играет огромную роль, но несмотря на это подвергается тщательному анализу и кропотливому поиску доказательной базы, чтобы создать максимально полную и приближенную к действительности историческую справку данного объекта.

Предположительно данное платье относится к периоду позднего викторианского стиля, сделать однозначный вывод можно будет только после разбора следующих фактов.

Викторианская мода – совокупность модных тенденций, относящихся к периоду правления королевы Виктории в Великобритании (1831-1901 гг.) [1]. Отличительными особенностями данного стиля было то, что он имел свои ярко выраженные периоды, которые имеют свой определенный набор особенностей, которые в редких случаях переходят из периода в период. Всего было шесть периодов [1, 2]:

ранний период (1837-1855 гг.), характеризующийся веяниями романтизма, обязательного наличия широких юбок и V-образного декольте;

средний период (1855-1860 гг.), основными особенностями которого, являлось появление кринолина, изготовляемого из стальных колец или китового уса, что помогает расширить юбку еще больше, однако вырез остается V-образным, хоть и становится гораздо меньше;

первый турнюр (1869-1875 гг.), характеризующийся созданием турнюров и шлейфов, вырез декольте также остается V-образным;

Natural form (1876-1883 гг.), основными особенностями которого, являлось увеличение длины шлейфа, отсутствием пышных драпировок на турнюре, а иногда и полного отсутствия турнюра. Тело практически полностью скрывается под одеждой, воротник становится до подбородка, а вырез позволяет только в вечернем туалете;

второй турнюр (1883-1889 гг.), характеризующийся возвращением турнюров и пышных, тяжелых юбок. Воротник становится высоким, однако для вечерних туалетов также может быть V-образным;

поздневикторианский стиль (1890-е годы), основными особенностями которого, являются упрощение платья и возвращение к естественным линиям, огромное влияние оказывают стиль модерн и декаданс. Это период отказа от каркасов под юбками, а также высокого воротника «стойка» как в дневном, так и в вечернем туалете. Особенность такого воротника была в том, что из-за него девушки держали голову ровно, а в сочетании с ровной спиной и изгибом в области талии, получался знаменитый для этого периода S-силуэт. Также остается шлейф.

Из всех приведенных данных о периодике, можно сделать вывод, что платье относится к позднему викторианскому стилю, из-за наличия следующих фактов: платье имеет естественные линии, не предполагает каркасов, имеет длинный шлейф, а также воротник стойку. Однако, помимо этого, необходимо провести параллели между модерном, декадансом и поздним викторианским стилем, чтобы наиболее полно понять все те веяния, которые они принесли в поздний викторианский период моды.

Декаданс появился в конце XIX века. Это темные насыщенные цвета, томные девушки, индивидуализм и противостояние сложившимся устоям. Глубокие темные цвета в костюме призваны подчеркнуть бледность кожи и создать необычный, но при этом яркий, несколько готичный образ.

Модерн появился в конце XIX века и ориентировался на удобство и практичность, что привело впоследствии к отказу от сложных рисунков и пышности в костюмах. Мода имела ряд отличительных черт: стали присутствовать плавные и естественные линии; основной акцент – подчеркнутая линия талии, разделявшая силуэт на две части; яркие цвета в тканях, также классическим являлось сочетание ярких цветов с черным;

этническая направленность стиля – элементы кроя кимоно или яркие народные узоры, например, турецкий огурец или японская роспись.

Каждый из двух стилей привнес свое влияние на поздний викторианский стиль, так, например, темные цвета появились от декаданса, а удобство и практичность от модерна. Таким образом, платье относится именно к этому периоду викторианской моды, и имеет ее основные черты и особенности. Это показано на иллюстрации модного в 1890-ых годах журнала (рис. 1).



Рисунок 1 – Женское платье позднего викторианского стиля конце XIX в.

В 1889 году в моду начинают входить так называемые рукава Жиго (*gigot mouton* – фр. «бараний окорок»). Этому поспособствовал кутюрье Чарльз Фредерик Ворт. Такие рукава появились резко, но закрепились почти на десять лет. На модных в те времена литографиях 1888 года видно узкий рукав, но уже в следующем сезоне, летом 1889 все модные журналы полны иллюстрациями дам в платьях с большими поднятыми вверх и сужающимися к локтю рукавами (рис. 2). Однако с 1896 года объем рукава начинает уменьшаться и полностью уходит к началу XX века [2]. Полную эволюцию женского рукава 1890-1900 годов, можно отследить на иллюстрации ниже.



Рисунок 2 – Эволюция рукава

Воротник «стойка» появился в XIV веке как элемент мужского костюма, но постепенно пришел и в женскую моду. Характерен для рубежа XIX-XX веков. Особенностью было то, что такой воротник должен был держать форму, для этого были созданы специальные косточки. Они могли быть изготовлены из китового уса, целлулоида, а иногда и быть проволочными, которые для мягкости дополнительно оплетались шелком.

Цвет платья – черный, что может быть из-за нескольких факторов: влияние эпохи декаданса или же траурная мода викторианской эпохи. Основоположником траурной моды является сама королева Виктория. Это предполагало не менее двух лет ношения черного платья из не блестящего тусклого материала, в основном креповой ткани, либо бомбазина с отделкой из крепа. Однако разрешались украшения, изготовленные в основном из черного гагата – разновидности каменного угля, внешне похожего на черное стекло. Несмотря на возможную принадлежность к траурному костюму, данное платье таковым не является, так как отличительной особенностью такого наряда было наличие белого цвета, а

именно белого воротника и манжет. При всем этом траурная мода оказала влияние, тем что стал использоваться черный гагат, а также черный стеклянный бисер. Также в 1890-1900 гг. становится модным иметь хотя бы одно платье черного цвета, украшенное бисером, лентами или вышивкой.

Материалы в 1890-е были крайне разнообразны: хлопковые, шерстяные, шелковые как в чистом виде, так и в смеси – парча, гренадин, бенгалин, жанжан, бомбазин. На пик популярности приходят шелковые ткани – муслин, тафта. Также остаются распространенными такие ткани, как плюш, хлопковый бархат, репс, креп, жаккард. С 1883 года в моду входят кружева, которые начинают массово использоваться. Популярным становится гипюр, который используется для бальных платьев и чаще всего на контрасте цветов. Чаще всего ткани были окрашены анилиновыми красителями, открытыми в 1856 году Уильямом Перкином и независимо от него Якубом Натансоном. Анилиновые красители – органические соединения, получаемые при окислении анилина или его солей. Из-за стремительного развития модных тенденций, также и развивалась органическая химия, благодаря которой в конце XIX века были синтезированы: анилиновый черный; Бисмарк коричневый, Хофманн фиолетовый, Магдала красный, Мартиус желтый, названные в честь открывших их химиков; и другие. В особенности черный краситель удерживается на волокне за счет нерастворимости, придает глубокий черный цвет, устойчив к свету и трению, однако плохо переносит высокие температуры.

Популяризация вышивок бисером, пайетками, камнями, аппликациями во многом обязана королеве Виктории и ее «введенной» траурной моде [3]. Однако модерн также играет немаловажную роль, добавляя в привычные платья и костюмы точное и детальное изображение местной флоры. В орнаменте Англии преобладает длинная волнистая линия, изображение трав и луговых цветов, крупные цветы и т.д. В конце XIX века такие вышивки начинают делать из бисера и стекляруса, украшая ими городскую костюм. Мода на это изначально появляется во Франции в 1880-е года, именно тогда туалеты известных парижских фирм начинают включать в себя вышивки из черного бисера и стекляруса в сочетании с темными или черными тканями [4]. Уже в 1890-е отделка данного типа распространяется на все более обширный круг одежды и используется мастерскими многих стран, в том числе и России. Однако в этот период используется не только черный бисер, но и становится популярным цветной разной огранки и размеров, также мастера не забывают и про стеклярус. Таким образом, в конце XIX века и начале XX женское платье, представляет собой сложное произведение искусства, сочетающее в себе многие техники различного вида отделок: вышивки искусственным жемчугом, блестками, стразами, шитье бисером и стеклярусом. В моде

были вышивки в цвет ткани, которые идеально дополняли и создавали законченность образа.

Подводя итог для всего вышеизложенного, можно сделать вывод, что проведение атрибуционного анализа, позволяет воссоздать максимально полную картину той эпохи, благодаря чему, можно сделать точные выводы об временной и эпохальной принадлежности. Таким образом можно с уверенностью сказать, что данное черное платье относится к позднему викторианскому стилю и имеет все характерные для этого периода особенности. Также можно сделать выводы по ткани и красителю. Особенностью данного платья являются бисерные рукава, именно с помощью атрибуции было установлен основной мотив бисерной вышивки.

Список использованных источников:

1. Коул Д. Д., Дейл Н. История моды: с 1850-х до наших дней. / перевод с англ.: Крупичевой И.Ю. – М.: Эксмо, 2021. 480 с.

2. Музей Метрополитен [электронный ресурс] - <https://www.metmuseum.org/>

3. Виноградов В.Н., Алёшина О.И., Маят Е.Е. Королева Виктория и золотой век Британии. - М.: АСТ-Пресс, 2012. 136 с.

4. Моисеенко Е.Ю. Бисер и стеклярус в России. – Л.: Художники РСФСР, 1990. 256 с.

© Буюк Ю.В., Пыркова М.В., 2024

УДК 7.046.3

АТРИБУЦИОННЫЙ АНАЛИЗ ВЛАДИМИРСКОЙ ИКОНЫ БОЖЬЕЙ МАТЕРИ XIX века СЕВЕРНОГО ПИСЬМА

Глактионова В.М., Пыркова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Атрибуционный анализ Владимирской иконы Божьей Матери XIX в. северного письма проводится для оценки ее иконографических и стилистических особенностей, определения происхождения иконы, для оценки значимости объекта с точки зрения культурно-исторической ценности.

В данном исследовании применяются такие методы, как анализ (выявление характеристик определенного вида иконографии, стилистических особенностей иконописных школ в России XIX в.), индукционный метод (на основе частных признаков формирование выводов о явлении), метод сравнения (сравнение объекта с представителями различных школ иконописи в России XIX в.).

Для анализа данной Владимирской иконы Божьей Матери необходимо опираться на такие явления в иконописи, как иконография Владимирской иконы Божией Матери, «северные письма» и «народная икона».

Первое что стоит отметить, икона была приобретена на антикварном рынке за довольно низкую стоимость, что может говорить о том, что она не является объектом, представляющим высокую художественную и культурно-историческую ценность. На этот факт также указывает простота техники исполнения данной иконы. Это можно видеть по отсутствию теневых моделировок на личном письме и одеянии Спасителя и Богородицы, а также примитивном исполнении образов Ангела Хранителя и св. мученицы Татианы. Личное письмо Богородицы (особенно глаза) довольно близко к византийскому стилю, хотя и очень упрощенному. Вероятно, автор старался следовать византийским традициям, что характерно для Новгородской, Владимиро-Суздальской и Московской школы. Кроме того, простота исполнения видна в черных контурах, в частности в нимбе Богородицы и Спасителя. Еще одна особенность иконы – ее колористическое решение (неканоничное цветовое решение одежд Христа – по канону хитон выполняется в пурпурной цветовой гамме, а гиматий в синей, или же в изображениях у Богородицы на руках – в бело-золотистой цветовой гамме). Также глаз цепляет непривычный для выполнения фона цвет – зеленый. Все эти факты могут говорить о том, что икона была выполнена не мастером иконописцем, а простым крестьянином, или же художником небольшого мастерства. Также икона могла быть написана в мастерской для широких масс.

На оборотной стороне иконы имеется надпись «Петру Ильину Ларину Владимирску при Татьяну храни ризу получена N30И». Эта надпись может свидетельствовать о передаче Владимирской иконы Божией Матери от одной церкви к другой, или же от мастера к заказчику. Имя Татьяны могло означать либо мецената, жертвователя, либо церковь или монастырь, связанные с этим событием. Первые три слова могут указывать на того или на тех людей, кому была передана икона. Например, владельцем этой иконы мог быть Ильин Петр Григорьевич, последний настоятель Церкви Космы и Дамиана в Столешниковом переулке, который был рукоположен в диаконы Московской Троицкой в Кожевниках церкви в 1891 г. [1]. В это время и могла быть передана икона, поскольку, по словам ее продавца, это образ XIX века. Это предположение может говорить о том, что икона была написана либо на территории Москвы или Московской области, либо в ближайших областях России. Написанные в конце номер и цифры могут указывать на номер заказа [2]. Из этого можно сделать вывод что икона была заказная.

Чтобы подтвердить или опровергнуть все приведенные выше гипотезы, необходимо обратиться к литературным источникам,

указывающим на иконописные школы, в которых можно встретить характерные для этой иконы черты. Также стоит обратиться к такому явлению, как «народная икона» и «северные письма», кроме того, важно углубиться в иконографию Владимирской иконы Божьей Матери.

Владимирская икона Божьей Матери – уникальный объект в истории иконописи севера и русской иконописи в целом. Эта икона является представителем Византийского наследия, об этом говорит распространенная в тех местах поза Богородицы и Младенца – это поза «взаимного ласкания». Этот тип изображения в Византии было принято называть «Елеуса», в нашей же традиции он приобрел название «Умиление» [3, с. 33]. Это название полностью отражает содержание данной иконы, и потому очень полюбился русским мастерам-иконописцам, что послужило возникновению множества списков. Иконы могли быть совершенно различными по своей стилистике, но канон оставался неизменным.

На исследуемой иконе можно проследить черты, характерные для образа Владимирской иконы Божьей Матери. Кроме образа Марии с Младенцем важно также отметить образы Ангела-Хранителя и св. мученицы Татианы. Святые выполнены на полях, что кажется довольно непривычным. Святые на полях икон начали появляться с XIV-XV веков и особенно активно использовались в русской иконописи в XVII веке. Они часто указывали на то, что икона либо заказная, либо домашняя (личная). На полях изображались святые покровители (в данном случае мученица Татиана), что может указывать на владельца или заказчика иконы.

Довольно примитивное письмо иконы может указывать на то, что это народная икона. Народная икона – это форма иконописи, которая развивалась вне официальных церковных канонов, в основном в крестьянской среде, начиная с XVII-XIX веков. В таких иконах важны не столько строгие правила иконографии, сколько простота, доступность и выражение личной веры. Народные иконы часто создавались самими верующими или мастерами без формального художественного обучения [4, с. 26]. Но, так как такие иконы чаще всего носили более декоративный и фольклорный характер, сказать, что это народная икона было бы неправильно. Гораздо точнее, можно сказать, что икона содержит элементы «примитива». Это явление в иконописи, для которого характерна динамичность – он не следует фольклорным традициям и свободен от строгих правил и форм [5, с. 56].

Понятие «народная икона» тесно связано с таким явлением в русской иконописи, как «северные письма». Это явление описывает особенности иконописи русского севера XIV-XVIII вв. Но также можно встретить такие иконы XIX в. Для этого явления характерно упрощение иконографии и стиля, но среди этих икон можно встретить отличающиеся особым профессионализмом, так и приближающиеся к примитиву, хотя порой и

очень выразительному [5]. Такие иконы кажутся как будто немного «отстающими» по сравнению с иконами других регионов России в данный период времени. Но в этом заключается их самобытность, и за это их так любят коллекционеры. К особенностям икон северного письма можно отнести следующее.

С точки зрения стилистики ключевыми характеристиками являются контрастность и локальность цветовых решений, что придаёт композициям выразительность и акцентированность. Динамичность и чёткость контуров подчеркивают формы, создавая эффект активного взаимодействия между элементами изображения. Приглушённый колорит смягчает восприятие цвета, делая общую палитру гармоничной и целостной. Образы персонажей часто отличаются экспрессивностью, привлекая внимание зрителя за счёт подчеркнутой эмоциональности и особой манеры выполнения рисунка.

С точки зрения иконографии заметно стремление к ясным и лаконичным изображениям, упрощённым схемам, что облегчает восприятие икон. Приоритет отдается конкретным сюжетам и персонажам, что способствует созданию тематической цельности и выразительности произведений. Упрощение композиций позволяет сосредоточить внимание на основных идеях и смыслах, избегая излишней детализации.

С точки зрения техники широко используется неровный мазок, создающий эффект непосредственности и живости. Нарушение пропорций придаёт произведениям самобытность и особую стилистическую выразительность. Шероховатость доски и грубая отделка указывают на преобладание практических соображений над декоративными. Лак наносится неравномерным, густым слоем, что придаёт поверхности фактурность и своеобразный характер. Иногда отсутствует паволока и левкас под красочным слоем, что добавляет уникальности каждой работе, подчеркивая её неформальный и часто спонтанный характер.

С точки зрения стиля изображения северные письма характеризуются более строгими и упрощёнными формами, с укрупненными пропорциями фигур и с несколько примитивным стилем письма.

С точки зрения колорита на северных иконах часто используется насыщенная, но приглушенная цветовая гамма [6].

Икона имеет довольно простую технику, неровные линии, простую и близкую к народу иконографию, яркий, но приглушённый колорит – все это может указывать на то, что икона северного письма. Но, так как классификация таких икон довольно трудна, четко сказать, что Владимирская икона Божьей Матери относится к данному явлению не получится. Но точно можно утверждать, то, что икона представляет культурно-историческую ценность, так как выполнена в традиционном

русском стиле, с элементами византийского наследия, что было актуально для Новгородской или Псковской школ.

В заключение стоит сказать, что икона может быть отнесена к такому явлению в иконописи, как «северные письма», вероятно она была передана заказчику – будущему епископу Иларию (Ильину Петру Григорьевичу) от мастера, который проживал в северных регионах России. Ее стиль и техника указывают на то, что она отражает дух Церкви и народа. А потому, является важным историко-художественным объектом. Качественная проработка образов дает понять, что икона выполнена мастером, а не любителем. Судя по простоте исполнения можно сказать, что икона частично принадлежит к таким феноменам в иконописи, как «народная икона» и «примитивная икона», что может также свидетельствовать о невысоком уровне мастерства иконописца или мастерской, которая выполняла этот заказ. Но все же, провенанс может указывать на особую ценность данной иконы не только как художественного явления, но и как предмета, несущего в себе особую историю.

Список использованных источников:

1. Спиридон [(Едемский-Своеземцев)], архим. Памяти архиепископа Иларию // Московской Патриархии, 1951. - № 7. - С. 55-56.

2. Мануйлов Ю. Н. Надписи на иконах. Еще раз о дате “1594 год” на меднолитой пластике. // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования, 2013. - № 108. -С. 76-92

3. Щенникова Л. А. Владимирская икона Божией Матери. Главная святыня России. С-Пб.: ООО Метропресс, 2013. - 76 с.

4. Регинская Н. В. Иконописный примитив в русском искусстве начала XX в. // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2006. Т. 171. С. 55 – 63.

5. Комашко Н. И. Народная икона // Русская икона XVIII века. – М.: Агей Томеш, 2006. –263 с.

6. Смирнова Э. С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. М.: Северный паломник, 2004. – 512 с.

© Глактионова В.М., Пыркова М.В., 2024

СОВЕТСКИЕ АКСЕССУАРЫ XX века И КОЖГАЛАНТЕРЕЙНАЯ ПРОДУКЦИЯ

Дьяченко Т.С.

Научный руководитель Третьякова А.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

В литературе и искусстве советского периода можно найти множество произведений, в которых повседневные предметы играют важную роль, например, в рассказе Сергея Довлатова «Чемодан», стихотворении Самуила Маршака «Багаж» или в произведении Софьи Прокофьевой «Приключения жёлтого чемоданчика».

В этих произведениях простые аксессуары приобретают символическое значение. В отличие от современной культуры потребления, где вещи быстро теряют свою ценность и выбрасываются после непродолжительного использования, в прошлом к предметам относились более бережно и передавали их из поколения в поколение.

Особое место в жизни каждого человека занимали чемоданы, кошельки или сумки – спутники, которые сопровождали обладателя на протяжении большей части жизни. Поэтому к материалу, прочности и качеству багажа относились с особым вниманием, ведь вещи обязаны были соответствовать статусу владельца.

Советская мода неотступно была связана с экономикой и идеологией в стране. мода как важный социокультурный феномен не только отражает происходящие во всех сферах жизни общества процессы, но и оказывает влияние на общественное мнение, определяет нормы красоты, правила поведения, создает идеал человека, что влияет на решение политических, экономических и иных проблем.

Советская мода существовала непродолжительный период времени и сформировалась в относительно замкнутом пространстве, что обусловило ее уникальность.

В первые годы после установления советской власти экономика переживала упадок. Текстильные предприятия не работали, а организации, занимавшиеся моделированием, отсутствовали.

Несмотря на экономические трудности, деятели культуры, поддерживавшие советскую власть, начали переосмысливать материальный мир и практики потребления, включая одежду.

В этот период были предложены идеи по созданию нового советского костюма. А. Экстер, Л. Попова и В. Степанова разрабатывали дизайны тканей с изображением советской символики: серпов и молотов,

винтов, тракторов, аэропланов, спортивного инвентаря и других предметов, знакомых рабочим.

Заслугой советских художников и конструкторов является не только создание так называемого «агиттекстиля», но и разработка «костюма сегодняшнего дня» или одежды для работы на производстве. Например, В. Степанова создала проекты производственного костюма врача, пожарного, продавца и пилота.

Эти проекты свидетельствуют о переосмыслении роли одежды в жизни советского человека. Если человек капиталистического общества, по мнению идеологов прозодежды, живёт ради украшения и является рабом красивого костюма, то советскому человеку служит одежда, а не он ей.

В этот период активно критиковалось показное богатство и демонстративное потребление, пропагандировалась простота и доступность моды. Примером таких взглядов, активно распространяемых со страниц советских газет и плакатов, служит фраза В. Маяковского: «Элегантность – это 100% полезность, удобство вещей и простор жилища».

Таким образом, происходило противопоставление дореволюционной и западной моды советскому стилю, который только начинал осмысляться как нечто соответствующее идеалам коммунизма. Заметим, что рациональность (полезность), отказ от излишеств и чрезмерной индивидуализации посредством одежды будут поощряться в официальном модном дискурсе на протяжении всего существования советского государства [2, 10].

В первое послевоенное десятилетие граждане не могли приобрести широкий круг товаров, а с конца 1950-х годов стал заметен дефицит качественных изделий с высокими потребительскими свойствами. На первый план выходила проблема спроса и предложения, удовлетворение нужд потребителей. И это порождало новые задачи перед народнохозяйственным планированием.

8 августа 1953 года Верховный Совет заслушал сообщение Маленкова «О неотложных задачах в области промышленности и сельского хозяйства и мерах по дальнейшему улучшению материального благосостояния народа». Он предлагал значительно увеличить вложение средств в легкую промышленность и сельское хозяйство.

Развитие легкой промышленности, расширение товарного ассортимента, повышение уровня дохода населения и прочие факторы благоприятно сказались на удовлетворении потребностей населения, однако товаров по-прежнему не хватало. Ближе к 1957 годам ситуация улучшилась.

Таким образом, анализ моды и потребления позволяет установить тесную связь между политикой, экономикой и культурой, а также дать

красочное представление о подходах к созданию кожаных вещей и чемоданов [1, 6].

Испокон веков кожа являлась уникальным материалом. Ее использовали для создания одежды, обуви, переплетов книг и мелких предметов быта.

Народы России имеют богатый опыт обработки кожи и использования её в повседневной жизни. У каждого народа были свои методы обработки кожи, которые зависели от качества сырья, местоположения производства и традиций населения. Секреты производства кожи передавались мастерами из поколения в поколение.

Процесс обработки кожаных изделий был трудоёмким. Экспорт кожи из России составлял значительную часть внешней торговли. Спрос на кожу и переход к более масштабному производству привели к ряду улучшений в технике. Появились силовые машины и кожевенные заводы.

Интересен опыт развития отечественного кожевенного производства в контексте мировой практики. Процесс переработки кожи постоянно совершенствовался, появлялись новые технологии. Тема производства кожи привлекала внимание учёных, которые путешествовали по России, изучая производство кожи в различных регионах. Они писали об этом в своих работах и делились результатами исследований в лекциях и книгах.

Известно, что кожевенное дело началось на Востоке, а потом перешло на Запад. Здесь в кожевенное дело внедрялись новые технологии - немецкие, американские и британские.

Постепенно кожевенное дело становится основным видом обрабатывающей промышленности, приобретая статус не только индивидуального, но и общественного производства. Возникает понятие «кожевенное производство».

В кожевенном производстве существуют две основные формы организации: кустарное и фабрично-заводское. В России до революции 1917 года преобладала кустарное производство, которое отличается от ремесленного тем, что ремесленник работает на заказ. Кустарное производство иногда называли заводским. Самое простое и ёмкое название для этой формы производства – «народный труд», под которым подразумевается вся кустарное производство, особенно кожевенное [5].

В настоящее время кожевенное предприятие характеризуется наличием современного оборудования, высоким уровнем механизации производственных процессов, а также применением химических материалов, способствующих улучшению качества кожи и ускорению производственных процессов.

Основные этапы работ на кожевенном предприятии можно описать следующим образом: подготовка; дубление; отделка.

На заводе первым делом производят отмоку – вымачивание. Для этого жёсткие просоленные шкурки помещают в отмочно-зольные барабаны. Из них постепенно вымывается соль, заполнявшая все поры.

Затем влажные шкуры отправляются на конвейер. Стоит отметить, что работники на первом конвейере выполняют сложную и неприятную, но очень важную работу по первичной подготовке: удаление волос и снятие остатков подкожного жира с внутреннего слоя. Шкурки скользят, их сложно удерживать, а при этом нужно быстро обрабатывать их острым ножом.

Следующий этап – сырьё грузят специальными аппаратами и перемещают в дубильный цех.

Данный этап, относящийся к обработке, также важен – специальный химический состав выводит из кожи микроорганизмы. В итоге получается стандартный технологический материал, в котором прекращены все процессы, свойственные живым организмам. Из этого материала впоследствии будет получена кожа разного оттенка и качества.

А пока весь материал выглядит одинаково. Поскольку кожу обработали хромом, она приобретает голубоватый оттенок и называется wet-blue. Ранее, когда обработка велась с применением органических составов, кожа получалась белой или желтоватой.

В больших цехах кожа, прошедшая обработку, высушивается, а затем попадает на стол работникам, вооружённым специальным строгальным агрегатом. Там происходит дополнительная обработка: кожа расслаивается строгальным аппаратом и сортируется по качеству.

Верхний слой – самый дорогой. Средний используют для стандартных вещей. А тонкие обрезки годятся для производства технического желатина или недорогой прессованной кожи.

В настоящее время чемодан является неотъемлемой частью багажа каждого путешественника. Однако всего лишь два века назад такой предмет, как чемодан, не существовал. В то время люди перевозили свои вещи в сундуках, мешках и корзинах, что было крайне неудобно. Сундуки были громоздкими, а в мешках было невозможно перевозить хрупкие и ценные вещи без риска повредить их.

В то время путешествия совершались на повозках и в каретах. С появлением автомобилей и поездов возникла необходимость в более компактных и удобных ёмкостях для багажа.

Чемодан в том виде, в каком мы его знаем, появился в середине XIX века благодаря французскому мастеру Луи Виттону. Он заменил сводчатую крышу дорожного сундука на плоскую, обил её водонепроницаемым холстом и добавил специальные отделения для вееров, перчаток и других аксессуаров. Чемоданы стало удобно перевозить, просто складывая их друг на друга.

Чемоданы стали удобными для перевозки одежды, которая не мялась и не теряла вид, а хрупкие предметы были надёжно защищены.

Во времена СССР чемоданы выглядели иначе, чем сейчас. Застёжки отличались от современных, обычно они были расположены сверху, а в дополнение к ним поперёк корпуса могли быть прикреплены ремни с застёжками. Внутри чемодан был оклеен бумагой специальных сортов или гладкоокрашенной шёлковой или хлопчатобумажной тканью. В больших чемоданах были внутренние ремни из тесьмы или кожи, иногда – вкладные лотки, обтянутые тканью, или перегородки и отделения.

Колесиков у чемоданов тогда не было, поэтому женщинам было трудно их носить. Для них изготавливали специальные женские чемоданчики, так называемые туалетные (балетные) коробки. Командированные путешествовали с портфелями или саквояжами. Эта более компактная замена чемодану идеально подходила для однодневных поездок. Дорожная сумка, в отличие от громоздкого чемодана, легко помещалась в небольшом помещении и позволяла быстро уложить или распаковать вещи. Её вместительный объём позволял носить деловые бумаги, инструменты или смену одежды.

Чемоданы были разных видов: кожаные или из кожзаменителя, фибровые и картонные, оклеенные кожей, её заменителями или тканью. Они могли быть жёсткими и мягкими, складными и нет.

В 1940-1960-х годах были популярны чемоданы из фибры – прочного прессованного картона, изготовленного по особой технологии. Эти чемоданы часто снабжались металлическими уголками для большей прочности.

Кожаные чемоданы стали классикой и остаются актуальными, несмотря на свою высокую стоимость и вес.

В 1980-1990-х годах была мода на украшение чемоданов наклейками, которые привозили из разных стран и городов.

В настоящее время индустрия чемоданов предлагает широкий ассортимент моделей. Современные чемоданы – лёгкие, удобные и мобильные [9].

Список использованных источников:

1. Журнал «Декоративное искусство СССР». – Москва, 1957-1991
2. «Советская мода в контексте социально-экономической и культурной жизни СССР 1950-60-х годов» И.В. Виниченко Омский государственный институт сервиса 2008.
3. «Феномен советской моды: столкновение социалистической идеологии и модных желаний потребителей». Зайцева Д.С. Санкт-Петербургский государственный университет
4. «Дома моделей и тренды советской моды 1950-1970-х гг.» Гангур, Д.И., Гангур Н.А. 2021.

5. «Кожевенные изделия – стратегический материал: история развития и технологии обработки» О.П. Сайфутдинова 2020 год

6. «Фабрично-заводская промышленность и торговля России». Отдел III / под ред. Д.И. Менделеева. СПб. : Тип. В.С. Балашова и К" и В.Ф. Демакова, 1893.

7. «Кожевенное производство. Этапы подготовки» Атдыева А., Акыева Г. К., 2023 Академическое издательство «НАУЧНАЯ АРТЕЛЬ»

8. Справочник кожевника. /Под общей ред. проф. К.М. Зурабяна. - М.: Легкая и пищевая промышленность, 1984.

9. Интернет-ресурс. Чемодан фибровый, СССР, 1940-1960 гг. Производитель: Министерство лесбумпром СССР Главфанерпром Завод №29 «Фанеропродукт». Материал: фибра, дерматин, металлическая фурнитура, внутри обклеен бумагой. – Музейно-выставочный комплекс.

10. «Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991», авторы Сергей Журавлев, Юкка Тронов, 2013 г.

© Дьяченко Т.С., 2024

УДК 7.025.4 : 544.52

ДОСТИЖЕНИЯ ЗАЩИТЫ ЦВЕТА В РЕСТАВРАЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ. VANTABLACK

Ильина А.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Человек по своей природе окружен цветом, его жизнь при нормальных условиях работы зрительной системы органов наполнена различными красками. Цвет – это не только зрительный сигнал для мозга живого организма, но и это в первую очередь, это волна света.

Цвет и свет представляют собой два взаимосвязанных аспекта одного целого. Свет, отражаясь от предметов, позволяет нашим глазам воспринимать цвета. Хотя человек способен видеть мир в ограниченном диапазоне световых волн (от 380 до 760 нанометров), этого диапазона достаточно, чтобы по-прежнему удивляться множеству, разнообразию и бесконечным оттенкам, из которых состоит окружающая нас действительность [1].

Цвет – это способность человеческого зрения видеть отраженные волны разных частот. Когда свет падает на объект, его поверхность отражает одни цвета и поглощает другие. Мы можем воспринимать только отраженные цвета. Ученые уже долгие годы изучают этот аспект восприятия зрения, экспериментируя со всевозможными приборами и

устройствами, позволяющими расширить наш диапазон видимого излучения.

Уже сейчас умение, не без помощи специальных приборов, различать не только видимый спектр цветов, но и ультрафиолетовые и инфракрасные лучи помогает человеку в профессиональной деятельности. Физики, химики, дизайнеры, инженеры, художники, биологи – это лишь обобщенные и далеко не все виды деятельности, в которых цвет и свет имеет физическое применение и является важным аспектом в целостности всех профессиональных процессов.

Не менее важное значение цвета и света придают реставраторы своей научной деятельности. Именно эти два аспекта помогают увидеть предмет искусства во всей его красе, донести его уникальность до зрителя. Работа реставраторов во многом заключена в попытке запечатать цвет, «приостановить скоротечность времени» в пространстве объекта исторического наследия, чтобы позволить людям «заглянуть в прошлое» через него. Именно свет помогает увидеть искусство, но он же его и губит. Под воздействием световых волн происходит разрушение памятника культурного наследия как визуально, так и материально. Ученые до сих пор ищут способы минимизации негативных эффектов света для цвета и одно из недавних открытий может в этом помочь.

В 2014 году британский технологический стартап компании Surrey NanoSystems Ltd., поддерживаемый в США компанией Santa Barbara Infrared, Inc. совершил прорыв в области исследования восприятия человеческим глазом цвета, разработав «самый черный цвет». Если быть наиболее корректным, «Vantablack» – это материал, а не цвет. Он состоит из крошечных полых углеродных нанотрубок шириной примерно в 1/50000 ширины пряди волос: на 1 см поверхности содержится около 1 миллиарда нанотрубок. Когда свет попадает на эти нанотрубки, он поглощается, и лишь небольшая его часть достигает наших глаз. Поэтому Vantablack практически полностью «бесцветен» [2].

Когда свет попадает на этот материал, он гасится между бесчисленным количеством вертикально расположенных углеродных «трубочек», сравнимо с тем, как если бы человек попал в очень густо заросший лес огромных деревьев и просто бы потерялся там. В конце концов свет поглощается и рассеивается в виде тепла, не отражаясь.

Касаемо самих углеродных нанотрубок, состоят они из цилиндрических молекул атомов углерода, которые могут, искусственно моделируясь, сворачиваться в специальные многослойные листы. Ученые также нашли способ выравнивать эти нанотрубки по вертикали, что и дает поглощающий эффект.

«Vantablack» поглощает по исследованиям ученых до 99,965% световых волн, попадающих на него. Это вещество устойчиво к разрушительным свойствам воды и ко многим внешним воздействиям. Его

способность поглощать световые волны делает его не только «самым черным» веществом из ныне созданных, но и веществом, полностью поглощающим ультрафиолетовое и инфракрасное излучение. За счет своих необычных характеристик, «Vantablack» востребован во многих отраслях промышленности [3].

Изначально это вещество было разработано для спутниковых систем калибровки абсолютно черного тела, позже использовалось в военной отрасли. Нанотрубки сами по себе весьма хрупкие и не выдержат сильного точечного нажатия, однако был проведен ряд экологических испытаний, демонстрирующий, что они выдерживают экстремальные температуры до +3000°, вакуум, сильную тряску, устойчивость к колебаниям и термоциклирование не хуже или лучше, чем другие черные покрытия. Это объясняется тем, что углеродные нанотрубки практически не имеют массы. Отсутствие массы означает, что при ускорении к ним не прикладывается сила. Поэтому «Vantablack» может стать идеальным материалом покрытия для объектов, способных выдерживать удары и тряску, например, для запуска в космос или транспортировки особо чувствительных вещей. На ощупь «vantablack» гладкий и ровный, вопреки представлениям о его текстуре [4].

Сегодня можно найти множество способов применения современным технологиям создания «поглощающего волны света» материала не только в космической или военной промышленности. «Vantablack» используют при создании линз для высоко точных телескопов. Покрытие значительно уменьшает чрезмерную экспозицию, вспышку и блики, возникающие из-за рассеянного света. Это может обеспечить рендеринг изображений с более высокой контрастностью и более высоким качеством, которые используют полный динамический диапазон датчика. Также применение такого покрытия можно встретить и в сфере искусства. «Vantablack» уже не раз использовался в различных арт объектах и демонстрировался широкой аудитории.

Из перспективных отраслей направления использования таких технологий хочется выделить реставрацию и консервацию объектов культурного наследия. В реставрации вещество, поглощающее 99% света, может быть использовано для различных целей.

1. Защита объектов. Такое вещество может служить для защиты художественных произведений или исторических артефактов от повреждений, вызванных светом. Ультрафиолетовое и видимое излучение могут вызывать выцветание и разрушение материалов [5].

2. Создание условий для исследования. Вещество может быть применено в лабораториях для создания темного окружения, что позволяет исследователям изучать объекты без воздействия света.

3. Эстетические цели. В реставрации может понадобиться создать эффект темноты или затенения для акцентов на отдельных элементах произведения искусства.

4. Оптические эксперименты. В некоторых случаях такие вещества могут использоваться в экспериментах, связанных с оптикой и светом, чтобы изучать взаимодействие света с различными материалами.

Таким образом, использование веществ, поглощающих волны света, в том числе и «Vantablack» в реставрации может помочь сохранить и защитить культурное наследие, что является важнейшим фактором в развитии реставрационного дела.

Список использованных источников:

1. Третьякова Анна Евгеньевна, Сафонов Валентин Владимирович Свет и цвет в сохранении искусства – реставрации и реконструкции // Культурное наследие России. 2023. №2 (41). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-i-tsvet-v-sohranении-iskusstva-restavratsii-i-rekonstruktsii> (дата обращения: 06.10.2024).

2. Adams A. et al. Vantablack properties in commercial thermal infrared imaging systems // Infrared Imaging Systems: Design, Analysis, Modeling, and Testing XXX. – SPIE, 2019. – Т. 11001. – С. 329-339.

3. University press [Электронный ресурс]. - режим доступа: <https://read.dukeupress.edu/liquid-blackness/article/5/2/75/287404/Basic-Black>

4. Самый черный цвет в мире [Электронный ресурс]. - режим доступа: https://dzen.ru/a/XadPKx_r1ACx5MJ7

4. Сорокина Марина Упаковка и транспортировка произведений искусства: современные нормы, требования и практический опыт // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. 2023. №1 (41). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/upakovka-i-transportirovka-proizvedeniy-iskusstva-sovremennye-normy-trebovaniya-i-prakticheskiy-opyt> (дата обращения: 18.09.2024)

© Ильина А.М., 2024

УДК 75.025.4

ОПЫТ СТЫГИВАНИЯ ПРОРЫВОВ СЛОЖНОЙ ФОРМЫ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ УСТРОЙСТВА «DER TRECKER»

Кочкурова А.А.

Научный руководитель Чаплыгина Н.Т.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова», Москва

Прорывы являются одним из наиболее распространенных видов повреждений картин на гибких основах. Они могут возникнуть при

транспортировке, монтаже в раму, при экспонировании. Кроме того, прорывы могут возникнуть на старых картинах как результат механического воздействия на ставший со временем хрупким холст. При возникновении данного повреждения задача по его устранению должна стать приоритетной. Однако нередки случаи, когда невозможно выполнить необходимый комплекс работ сразу же. Практически всегда, когда прорыв существует длительное время, происходит усадка нитей по краям прорыва. Такое изменение структуры основы может быть спровоцировано попаданием влаги на холст. Из-за отсутствия равномерного напряжения на участке разрыва происходит расхождение нитей основы.

В 2023 г. в реставрационную мастерскую РАЖВиЗ Ильи Глазунова из Костромского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника поступила картина «Богослужение в католическом монастыре в средние века», н/х, датируемая XVIII веком. В связи с наличием многочисленных прорывов холста, давших усадку за время бытования, на реставрационном совете было принято решение восстановить целостность основы путем стягивания прорывов до первоначального состояния. В данном случае выполнение вставки холста без возвращения плотности и рисунка нитей основы привело бы к нарушению композиции изображения и последующим деформациям основы.

Для подбора наилучшего метода решения поставленной задачи были изучены отечественные и зарубежные способы соединения разошедшихся краев прорывов.

Традиционно в отечественной практике для стяжки разошедшихся прорывов по его краям, зачищенным от поверхностных загрязнений, приклеиваются ушки-петли на клей ПВБ. В них продевается шнурок, который стягивает края прорыва после увлажнения холста. Стяжка ведется в несколько приемов, каждый раз с увлажнением холста. Шнурок, осуществляющий стяжку, фиксируется в натянутом состоянии, а картина загружается прессом. Процесс повторяется до соединения разошедшихся краев прорыва [9]. Данный способ достаточно прост в использовании, что является несомненным преимуществом, однако ввиду малой контролируемости процесса, он не был выбран для работы с реставрируемой картиной.

Также был рассмотрен метод закрепления нитей, продетых в петли, на гвоздики, вбитые в дополнительную рейку по торцу картины. Данный метод широко применяется и в наши дни, однако он сохраняет недостатки предыдущего способа.

В дополнение к этому, был изучен метод, предложенный в 2002 г. специалистами Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря. Они разработали подход для стягивания прорывов на большемерных произведениях масляной живописи с использованием устройства из крючков, льняных

нитей и модельных резинок. Подробно метод описан в статье 2003 г. Ревина О.М. [3]. Данный опыт стягивания показался излишне трудоемким, при этом вопрос с регулированием натяжения и фиксации нитей на шурупах не был решен.

В ходе поиска наилучшего метода был изучен и опыт зарубежных коллег. В Европе и США для стяжки прорывов тканой основы используется устройство под названием «Трекер» (Der Trecker). Идея этого устройства восходит к модели, которую Керстин Бухер и Тобиас Хайпт разработали в середине 1998 г., будучи студентами Технологического института живописи в Штутгарте. Следуя этой базовой концепции Бухера и Хаупта, Уинфридом Хайбером и Петрой Демут были упрощены и модифицированы различные условия и требования, предъявляемые к соединению прорывов при реставрации картин. Их заключение и принцип действия аппарата описаны в статье 2000 года журнала *Restauro* [5].

Разработанный аппарат позволяет устранить недостатки рассмотренных методов с сохранением их преимуществ.

В 2011 г. в журнале *WAAC Newsletter* была опубликована статья Лауры Хартман, которая рассматривает опыт изготовления и использования устройства, аналогичного устройству У. Хайбера [7]. Согласно данным статьи, в мае 2011 г. Робин Ходжсон провел мастер-класс по демонстрации своих изделий в рамках программы по сохранению произведений искусства в Винтертуре. Р. Ходжсон также поделился своими намерениями по разработке устройства RH Trecker, отметив, что этот инструмент был создан, чтобы быть легкодоступным инструментом для реставраторов, являясь долговечным и эффективным. Trecker Р. Ходжсона был создан по образцу конструкции профессора У. Хайбера и работает аналогично.

Конструкция У. Хайбера состоит из крючков и нитей и монтируется на планку авторского подрамника. Через шурупы, переплетные нити и полоски ткани натяжение передается на края прорыва.

Тканевые полоски представляют собой саржевую ленту, сложенную пополам на плоской шайбе, к которой прикреплена переплетная нить, и затем эти половинки склеиваются пленкой BEVA 371. Подготовленные детали приклеиваются к обратной стороне холста по краям прорыва различными способами: как на пленку Beva, так и на двустороннюю клейкую ленту Powerstrip, которая затем без остатка удаляется с поверхности холста [5]. В зависимости от деформации полотна несколько полосок наклеиваются либо параллельно друг другу и перпендикулярно разрыву, либо вдоль разрыва в виде одной полосы [6, с. 389]. Нити закрепляются к полосам для стяжки с одной стороны и к винтам Трекера с другой. При помощи винтов создается натяжение нитей и происходит стыковка разошедшихся краев прорыва. Для придания эластичности холсту используется удаленное увлажнение.

Также встречается способ стягивания краев прорыва с применением влажных узких полос из бумаги «Kraft», используя свойство бумаги сжиматься при высыхании [11].

Конструкция Р. Ходжсона имеет алюминиевый корпус, покрытый черным анодированным покрытием, а все винты и передняя планка, которые крепят резьбу к рабочей версии, изготовлены из нержавеющей стали. 10 «гаек», которые крепятся к 10 регулировочным винтам, а также 20 концевых фитингов изготовлены из никелированной стали. Металлическая рама имеет размеры 152 мм в длину, 112 мм в ширину и 50 мм в высоту, что аналогично оригинальной раме У. Хайбера. Устройство RH Tracker отличается тем, что в нем имеется 10 натяжных винтов, а не 9, как в устройстве У. Хайбера, и расстояние между винтами в конструкции RH немного больше. Также очевидным преимуществом устройства Р. Ходжсона является отсутствие сильно выступающих деталей. В настоящее время устройство Р. Ходжсона запатентовано и доступно для покупки.

Кроме приведенных выше устройств, в открытом пространстве интернета встречаются публикации самостоятельно изготовленных стягивателей, как максимально повторяющих устройство Хайбера [10], так и сохраняющие только функциональную часть. В уже упомянутой статье Л. Хартман приведено описание и фотография устройства, собранного из подручных средств: из гитарных колков, закрепленных на деревянной доске и металлическом стержне [7]. Также в публикации «Музей. Реставратор. Реставрация» (2019, 2021) на одном фото изображен оригинальный стягиватель У. Хайбера и самостоятельно изготовленный аппарат [4].

Достоинства рассмотренных устройства позволили остановиться на данном варианте способа стягивания прорывов, а наличие приведенной в статье У. Хайбера схемы устройства с подробным описанием всех компонентов – изготовить копию данного аппарата (рис. 1).



Рисунок 1 – Вид сбоку устройства-копии на подрамнике картины в процессе стягивания.

Для фиксации краев стянутых прорывов был использован ставший традиционным для отечественной реставрации клей ПВБ, метод заделки прорывов на который был разработан в конце 1970-х гг. реставраторами Л.И. Яшкиной, А.А. Зайцевым, И.П. Суворовым [8].

По итогам изученных методик, был выбран способ устранения прорывов с разошедшимися краями с использованием устройства «Трекер» и применяющихся в отечественной реставрации ушек-петель для крепления нитей к холсту, а также заделки прорывов 5% клеем ПВБ. В

качестве примера работы устройства представлен опыт стягивания одного из прорывов (рис. 2).

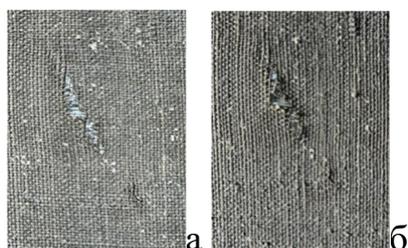


Рисунок 2 – а) прорыв до реставрации, фото в прямом освещении; б) прорыв до реставрации, фото в боковом освещении

По периметру прорыва на расстоянии 0,6 см от края с кисти на 5% ПВБ закреплены петли из льняной нити. Петли оставлены под грузом на сутки. Затем было установлено устройство, через петли продеты льняные нити, закрепляющиеся на крючках устройства. (рис. 3а) Стягиваемые прорывы увлажнены удаленно, после испарения воды (~10 минут) участки увлажнены повторно, после чего нити были подтянуты рычажками до напряжения. На каждый прорыв после испарения воды накладывалась фильтровальная бумага, сложенная в 4 раза, и груз (мешочек с песком) сверху. Процесс повторялся каждые 48 часов. После выравнивания нитей основы была выполнена заделка прорыва по методике ГосНИИР [8, 9] (рис. 3б).

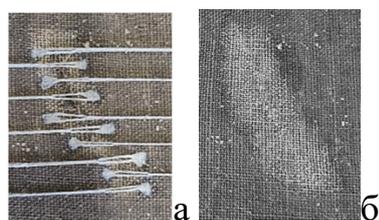


Рисунок 3 – а) прорыв в процессе стягивания; б) прорыв после стыкования краев

В процессе изучения существующих методик устранения прорывов с разошедшимися краями был рассмотрен опыт зарубежной и отечественной реставрации, выявлены их особенности, преимущества и недостатки. Учитывая хрупкость и жесткость нитей авторского холста реставрируемой картины, было необходимо очень бережно и аккуратно воздействовать на нити основы с тем, чтобы добиться восстановления их пластичности и исходной формы. Для наилучшего результата были совмещены положительные элементы методик обеих школ реставрации. Практика использования устройства «Трекер» показала свою состоятельность на холстах с подобными свойствами и потому была успешно применена при реставрации указанной картины, а метод крепления нитей с использованием «ушек-петель» позволил деликатно и эффективно провести стягивание разошедшихся нитей.

Список использованных источников:

1. Иванова Е.Ю., Постернак О.П. «Техника реставрации станковой масляной живописи». Изд. 2-е. – М.: Индрик, 2017.
2. Алёшин А.Б. «Реставрация станковой масляной живописи». ИД «Художественная школа». 2013.
3. Ревин О.М. «Способ заделывания прорывов с разошедшимися краями на большемерных картинах». V Грабаревские чтения. М.: 2003. С. 234-237.
4. Материалы научных конференций «Музей. Реставратор. Реставрация» (2019, 2021); – Сельцо Михайловское: Пушкинский Заповедник, 2022. (Серия «Михайловская пушкиниана»; вып. 88). С. 40-51.
5. Petra Demuth, Winfried Heiber. «Der Trecker: eine Spannkonstruktion für die Rissverklebung». Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen. Vol. 106/5, 2000. С. 344–347.
6. Joyce Hill Stoner, Rebecca Rushfield. «Conservation of easel paintings». Routledge, Taylor&Francis Group. 2012. С. 384-392.
7. Laura Hartman. «A Useful Tool for the Repair of Gaping Tears: The RH Trecker». WAAC Newsletter (ISSN 1052-0066), Vol. 33, №3. 2011. С. 14-15.
8. Суровов И.П., Яшкина Л.И. «Методика реставрации прорывов, утрат холста и кромок в произведениях станковой масляной живописи методом встык». «Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация». № 5. М.: ГосНИИР, 1979. С. 117-121.
9. Чуракова М.С., Юровецкая А.В., Дмитриева М.Б., Алешкина Е.В., Юровецкая Е.В., Воронина М.М. «Методика устранения прорывов тканых основ произведений станковой живописи в мировой реставрационной практике. Изучение и сопоставление». М.: ГосНИИР, 2017.
10. Marjan de Visser. «Der Trecker developed by W. Heiber». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.restauratieatelier.com/der-trecker-developed-by-w-heiber>.
11. Ю.Е. Шелкова. «Реставрация и уточнение атрибуции картины неизвестного художника "Женский портрет", XIX в. из фондов Вологодской областной картинной галереи». [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://volrest.ucoz.ru/blog/neizv_khud_quot_zhenskij_portret_quot_xix_v/2013-08-06-2.

© Кочкурова А.А., 2024

УДК 7.025.4

**АКТУАЛЬНОСТЬ АКТИВНОГО РАЗВИТИЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЙ СЕКЦИИ В РЕСТАВРАЦИИ
НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТИЛЯ**

Краснова А.Н.

Научный руководитель Третьякова А.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Об объектах, представляющих собой определённую ценность, люди всегда старались заботиться и поддерживать, или же восстанавливать их изначальный вид. Однако реставрация как профессия зародилась относительно недавно. Лишь к середине XIX столетия реставрационная деятельность приобретает научные основы, начинают набираться теоретические материалы [1]. В основном именно художники и архитекторы занимались поновлением ценных объектов. Как правило, это были картины, иконы и архитектура. Поэтому к моменту становления реставрации как профессии уже существовали отработанные материалы по живописи и архитектуре. Несмотря на то, что научная реставрация активно развивается в поисках новых, более актуальных, обратимых и менее травмирующих методов в том числе и в сфере живописи и архитектуры, эти сферы реставрации достаточно изучены и дифференцированы. Даже при постановке и решении новых проблем, реставраторы отталкиваются от уже имеющегося опыта и методик. Однако реставрация – сложная многоплановая структура, в которую вовлечены самые разнообразные виды и направления художественно-творческой и материальной деятельности человека [2]. Так, секция декоративно-прикладного искусства включает в себя произведения из самых разнообразных материалов. Как правило, это сложные и очень хрупкие материалы, с быстрым и необратимым старением, или же объекты, которые долгое время не входили в число историко-культурного наследия.

Сложность решения методологических оснований в ДПИ и разработки методик заключается в междисциплинарном характере современной научной реставрации, предполагающей системный подход, объединяющий как общенаучные методы, так и методы гуманитарных и точных наук [3].

К секции ДПИ относится и текстиль. Это крайне сложный и нестабильный материал, сильнее других зависящий от условий хранения и бытования. Так, в научной реставрации текстиль подразделяется на две категории:

музейный текстиль – текстиль, который хранился в относительно нормальных атмосферных условиях и не подвергался воздействию почвы; археологический текстиль – текстиль, долгое время своего бытования находящийся в погребении: почва, саркофаги, подвалы и тому подобное.

Археологический текстиль является специфическим музейным объектом. Волокна текстиля сами по себе достаточно хрупкий органический материал, который крайне редко выдерживает воздействие экстремальных факторов в условиях различных типов захоронений. Очень часто текстиль или полностью исчезает или доходит до реставраторов в сильно деструктированном виде [4]. Ввиду данных условий, археологический текстиль является очень сложным и многоплановым объектом для исследователей и реставраторов. К сожалению, на данный момент в России нет официальной государственной структуры, благодаря которой находки тканей сразу же попадали бы в руки опытных реставраторов. В большинстве случаев есть необходимость производить реставрационно-консервационные мероприятия на месте непосредственно при извлечении объекта. Как пример, уникальным опытом в данной сфере обладают музеи Московского Кремля по реставрации текстиля из подклета Архангельского собора Московского Кремля. В задачу группы, состоящей из реставраторов, археологов и антропологов входили реставрационные работы, а также выработка методик проведения химико-технологических и структурно-технологических научных исследований по каждому погребальному комплексу. При работе с изъятыми текстильными материалами специалистам пришлось отказаться от имеющейся методики полевой консервации текстиля, так как это нанесло бы непоправимый ущерб объектам. В данном случае объекты очень быстро и аккуратно изымались, максимально изолировались от воздуха и перемещались в лабораторию для дальнейшей обработки.

Несмотря на то, что археологический текстиль – это крайне сложный и мало изученный объект в реставрации, музейный текстиль также представляет собой особую сложность. В целом, проблематика та же: нет единой методики в реставрации текстильных объектов, каждый случай уникален и приходится подбирать индивидуальные методы.

Одним из способов укрепления в реставрации являются клеи. Однако сейчас реставраторы по ткани категорически против применения различных клеев. Специалисты постоянно сталкиваются с проблемой удаления клея в предшествующих реставрациях, так как клей проникает глубоко в волокна ткани, тем самым меняя и разрушая их текстуру. При этом метод укрепления при помощи дублирования иглой также не всегда желателен, потому что наносит непосредственный физический урон объекту.

Особую проблемную нишу в реставрации текстиля занимает удаление загрязнений. Основным способом удаления поверхностных загрязнений является промывка или влажная обработка. Но вода губительно влияет на текстильные волокна: сильно деформирует ткань, способствует текучести красителей, оставляет разводы или ореолы. К тому же, очень часто элементы одежды украшались бисером, стеклярусом, пайетками, лентами, кожей, что усложняет реставрационные процессы, так как каждый элемент должен реставрироваться по-своему, при этом не всегда есть возможность разобрать объект для локальных реставрационных мероприятий. В добавок ко всему, практически все виды загрязнений проникают вглубь волокон, что делает невозможным или крайне сложным их удаление.

Сейчас в реставрации наблюдается нехватка специалистов по профилю декоративно-прикладного искусства, в том числе и специалистов по реставрации текстиля. Данная секция всё больше пополняется новыми объектами историко-культурного наследия, однако недостаточно специалистов и профильных учебных заведений, для работы с данными объектами. А также ввиду того, что при реставрации текстиля присутствуют как совокупность различных видов утрат и разрушений, которые можно объединить в единую систему процессов восстановления, так и чётко выраженные индивидуальные состояния. Исходя из этого, очевидно, что крайне необходимы теоретические разработки методик в области реставрации ткани.

Список использованных источников:

1. Большакова, К. Ю. Сохранение и реставрация памятников декоративно-прикладного искусства в Государственном Русском музее / К. Ю. Большакова // Word science: problems and innovation : Сборник статей XXX Международной научно-практической конференции, Пенза, 30 марта 2019 года. – Пенза: "Наука и Просвещение" (ИП Гуляев Г.Ю.), 2019. – С. 328-331. – EDN VYBYWM.

2. Шауро, Г. Ф. Проблемы подготовки специалистов в области реставрации предметов декоративно-прикладного искусства / Г. Ф. Шауро // Проблемы и перспективы развития высшего образования в сфере культуры : Материалы научно-методической конференции профессорско-преподавательского состава, посвященной 45-летию учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, 04 февраля 2020 года. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2021. – С. 522-525. – EDN XUPGFF.

3. Щипина, Р. В. Методика описания произведений декоративно-прикладного искусства в профессиональном образовании реставраторов / Р. В. Щипина // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 12. – С. 2901-2905. – DOI 10.30853/mns20210452. – EDN WKJKHK.

УДК 7.025.4:7.05

**АТРИБУЦИЯ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО
ИЛЛЮСТРИРОВАННОГО ИЗДАНИЯ БАСЕН И.А. КРЫЛОВА**

Крутенко М.Р.

Научный руководитель Кащеев А.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Атрибуция памятника является необходимым этапом в его изучении, а также основополагающей ступенью перед началом консервации, реставрации и реконструкции объекта. Определение авторства предмета, его названия, размеров, формы, подлинности, материалов, использованных для изготовления, видов техник исполнения и декорирования, временных рамок или точной даты создания, назначения, а также изучение провенанса, т.е. истории бытования памятника – все эти процессы включает в себя атрибуция [1]. Такое исследование объекта помогает в определении культурной или иной ценности предмета, систематизации памятников и информации о них в фондах музеев, а также в организации реставрационных и иных работ. Так, благодаря тщательному изучению структуры объектов, состава материалов, из которых они были созданы, разрабатываются методики консервации и реставрации, позволяющие максимально сохранить объекты культурного наследия, которые являются частью истории и культуры.

Безусловно важным в изучении объекта, поступившего на реставрацию, является внимательность к деталям. Каждая подпись, печать, оттиск, орнаментальный элемент, особенности формы, размеров и строения предмета могут неожиданно много сказать о его истории или принадлежности. Зачастую затрудняет атрибуцию утрата или повреждение любого характера некоторых элементов памятника. В таком случае вся интересующая информация, очевидно, извлекается из сохранившихся частей, проводится более глубокий анализ. При атрибуции книжных памятников большую часть информации обычно дает изучение титульного листа. Преимущественно здесь в большинстве случаев указываются автор книги, её название, номер и год издания, издательство, место печати и т. п. Некоторые сведения могут содержаться на концевом титульном листе. Утрата же данных элементов книги может сильно затруднить исследование памятника. Однако, как было указано ранее, существуют и

другие пути получения сведений, например, изучение орфографии, подписей, надписей в книге, анализ обложки, иллюстраций и т.д.

Приведенная выше ситуация оказалась актуальной при исследовании иллюстрированного издания басен И.А. Крылова, поступившего на реставрацию. В исходных данных об объекте говорилось следующее: антикварная дореволюционная книга «Басни Крылова» ориентировочно 1900 года издания; размеры объекта: 15x10x2 см; утрачены с 1 по 8 страницы, а также с 313 и до конца; на тыльной стороне книги на обложке надпись: «перев. М.С. Поликарпова, Москва». При первичном осмотре книги были уточнены размеры 15,1x9,7x2,1 см и предварительно содержание тиснения на тыльной стороне обложки: «переп. М.С. Поликарпова Москва», также подтверждены название книги и утраты страниц. Следующим важным этапом было определение даты издания книги, т.к. среди утерянных страниц оказался и титульный лист. На сохранившихся страницах даты и других входные данные отсутствуют.

В определении года издания данной книги помогло изучение обложки, исследование содержания сохранившегося книжного блока, а также анализ коллекции федеральной государственной информационной системы «Национальная электронная библиотека». Для начала необходимо было установить примерный временной период, в который книга могла быть издана. Так, на передней стороне обложки находится тиснение «Басни Крылова», такое же по содержанию тиснение находится на корешке книги, кроме того, на передней стороне обложки также нанесено тиснение в виде орнамента, окружающего тиснение, изображающее памятник И.А. Крылову, находящийся в Летнем саду в г. Санкт-Петербург. Данный памятник был установлен 12 мая 1855 года [2]. Детали тиснения плохо просматриваются из-за поверхностных загрязнений, однако при сравнении с силуэтом реального памятника (на фотографиях) прослеживаются явные сходства. Кроме того, обложка книги зачастую отражает ее содержание или каким-либо образом с ней связана. Таким образом, исходя из внешних сходств изображения и реального памятника, а также тиснений «Басни Крылова», находящихся на обложке, логичным стало предположить, что монумент, расположенный на внешней стороне книги, является памятником И.А. Крылову из Летнего сада. Так, год установки памятника стал нижней границей предполагаемого периода.

Однако, можно также предположить, что переплет мог быть переделан, т.е. книга выпущена или до установки памятника, или даже до смерти автора, и тогда, нижней границей может стать год, когда был выпущен сборник со всеми баснями. Тем не менее, последнее издание полноценного сборника басен Крылов подготовил самостоятельно еще при жизни, книга вышла в 1843 году, но для публики она стала доступна только после смерти автора в 1844 году. Важным здесь будет заметить, что данное издание басен состояло из девяти частей [3], или девяти «книг».

Подобного деления в исследуемой книге не наблюдается. Поэтому 1855 год все же берется как основной нижний порог.

Определение верхней границы интересующего периода проводилось посредством анализа орфографии в тексте книги. Так, одним из ярких признаков дореволюционного издания можно считать применение букв «ер», «ерь» и «ять», они использовались при письме и печати до реформы русской орфографии 1917-1918 годов. В исследуемой книге подобная орфография употребляется. Однако, важным будет упомянуть, что нововведения не сразу были приняты обществом, поэтому некоторые частные издательства и типографии какое-то время по-прежнему пользовались старой орфографией. В какой-то момент властям даже пришлось конфисковать данные наборные литеры из некоторых типографий, что привело к употреблению в словах апострофа, вынужденно ставшего заменой букве «ер» [4]. Такое явление встречалось некоторое время после реформы и является скорее частным случаем, оставлять без внимания который, в любом случае, не стоит. Так, верхней временной границей стал 1917 год.

Для более точной атрибуции было принято решение найти книгу, подобную изучаемой. Первым основным источником для поиска аналогичных книг была выбрана информационная система «Национальная электронная библиотека». Здесь предоставляется доступ к оцифрованным книгам и иным документам, хранящимся в различных библиотеках и архивах страны. По запросу, содержащему имя автора и название книги: «Крылов И.А. Басни», реестр выдал двести два результата, тогда как указание в специальных графах определенного в ходе изучения книги периода, с 1855 по 1917 годы, уменьшило количество найденных результатов почти в два раза – так для анализа стали представлены всего сто четыре результата.

Продавец книги указал примерную датировку издания, около 1900 года, исходя из похожих по содержанию и внешнему виду книг, представленных на рынке. Как выяснится позже, сравнение было неточным. Однако, более пристальное внимание при поиске аналога было уделено книгам, дата издания которых близка к указанной, примерно пять лет до и после 1900 года. Параллельно с поиском в Национальной электронной библиотеке проводился поиск и на различных антикварных аукционах и иных платформах, предполагающих перепродажу различных объектов. Усложнялся такой поиск зачастую некорректными описаниями продаваемых книг, т.к. в отличие от библиотек и архивов здесь почти не существует рекомендаций, регламентов или иных норм описания объектов.

После определения примерного периода создания для получения дополнительной информации необходимо было изучить иллюстрации. В ходе анализа было выявлено, что почти на каждой иллюстрации встречаются следующие инициалы, фамилии и иные подписи: Н.

Никольский; Никольский; р. Н. Денисов; р. Н.Д.; П. Литвиненко, а также несколько подписей, представляющих собой сочетание или переплетение обычно двух заглавных букв. Из-за подобия манеры написания, а также схожести инициалов было предположено, что подписи «Н. Никольский» и «Никольский» являются вариантами обозначения одного человека; то же предположение было выдвинуто и насчет «р. Н. Денисов» и «р. Н. Д.». Все вышеперечисленное чаще вписано в композицию иллюстраций, но встречается и гравировка под рисунком вне самой иллюстрации. Интересно, что подпись «Н. Никольский» или «Никольский» встречается на всех подписанных иллюстрациях в сочетании или с «р. Н. Денисов» / «р. Н. Д.», или с «П. Литвиненко». За данным наблюдением следовало следующее предположение: подписи «р. Н. Денисов», «р. Н. Д.» и «П. Литвиненко» принадлежат художникам, о чем также может сказать буква «р», возможно, от сокращенного «рисуюнок», «рисовал», «рисовальщик», а подписи «Н. Никольский», «Никольский» издателю или граверу.

Таким образом, в поисковой запрос на портале Национальной электронной библиотеки по одной добавлялись фамилии. При вводе фамилии «Денисов» результат поиска сократился до четырех объектов, а после введения «Литвиненко» – до двух. Однако, в названии одной из двух найденных книг также указывалась «Е. Матвеева» – таких подписей в изучаемой книге не встречалось. Тем не менее, исключить данный вариант было невозможно, т.к. в исследуемой книге утеряно некоторое количество страниц, на которых мог упоминаться этот человек. Книга с наиболее полным совпадением с поисковым запросом была выбрана для сравнения первой.

Параллельный поиск на различных платформах для продажи антиквариата и прочих предметов удовлетворительных результатов не дал: было найдено около шести экземпляров с похожими иллюстрациями, расположением текста на странице и пр. Однако, при сравнении было замечено, что у найденных и исследуемой книг не совпадает содержание одних и тех же по номеру страниц, а также форма букв первых слов басен. Так что в полной мере найденные варианты для уточнения атрибуции использоваться не могут.

Книгой с наиболее полным совпадением с поисковым запросом оказалось четвертое издание полного собрания басен Крылова с 85 гравированными рисунками Н.В. Денисова и П. Литвиненко типолитографии А.П. Поплавского, изданное в 1902 году в Москве. Книга включает в себя 315 страниц и содержит или мягкую обложку или авантитул, где упоминаются издание А.Я. Панафидина и граверная мастерская Н. Никольского. Для идентификации изучаемой книги было принято решение сравнивать содержание ее страниц с оглавлением найденной книги. Так было установлено полное соответствие. Кроме того, совпадала форма, стиль букв, с которых начинаются первые слова басен.

Для чистоты исследования было проведено сравнение и со второй найденной книгой: здесь не найдено совпадений ни в содержании страниц, ни в стиле букв.

Таким образом, в результате проведенных изучения обложки книги, ее содержания, иллюстраций, орфографии, поиска с помощью федеральной государственной электронной системы, а также сопоставления с найденными экземплярами удалось установить, что исследуемая книга была напечатана в 1902 году в Москве типолитографией А.П. Поплавского, содержит рисунки Н.В. Денисова и П. Литвиненко, типографское клише для печати которых было выполнено в граверной мастерской Н. Никольского. Кроме того, было установлено точное число утраченных страниц, их оказалось двенадцать. Среди них утеряны краткая биография Крылова, предшествующая тексту басен, а также непосредственно тексты трёх басен: «Дуб и трость», «Разборчивая невеста» и «Старик и трое молодых».

Предстоит найти необходимую информацию и изучить взаимосвязь между упоминавшимся на страницах издательством и типолитографией, биографии и иные сведения о художниках и граверах, имена которых встречаются в книге, подробно рассмотреть технологию и историю иллюстрирования книг в начале XX века, а также исследовать переплет исследуемой книги.

Список использованных источников:

1. Кимеева Т. И. Методика атрибуции музейных предметов и возможности внутримузейной трансляции ее результатов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. №48. – С. 134–141.
2. Шергалин Е. Э. Иван Андреевич Крылов и птицы // Рус. орнитол. журн.. 2017. №1539. – С. 5275–5280.
3. Раренко М. Б. И. А. Крылов: издатель, переводчик, баснописец // Литературоведческий журнал. 2019. №46. – С. 15–25.
4. Колотилова А. Э. Буквенные изменения в русском алфавите // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2011. №12 (107). – С. 29–36.

© Крутенко М.Р., 2024

УДК 7.025

**АТРИБУЦИЯ ГРАММОФОНА XIX-XX веков
ИЗ РЕКВИЗИТНЫХ ФОНДОВ КИНОКОНЦЕРНА «МОСФИЛЬМ»**

Крюкова В.А.

Научный руководитель Панкратова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Атрибуция является одним из важнейших и первоочередных этапов в реставрации и реконструкции объекта культурного наследия. Выявление качественных признаков, присущих предмету, полное и достоверное описание истории его создания и бытования, определение его подлинности необходимо как для предоставления информации от лица музейных фондов, галерей, архивов, так и для установления и поддержания культурной ценности экспоната. Смысл атрибуции, ориентированной на реставрационное исследование, заключается в поиске данных, которые будут являться вспомогательными и основополагающими при консервационных и восстановительных работах. Например, для того чтобы началась реставрация объекта, необходимо обладать информацией о материале, из которого он сделан; о временном промежутке фабричного или кустарного производства; о технологических особенностях изготовления; об авторстве; исторической и бытовой ценности и о других сопутствующих деталях. При проведении атрибуционного исследования тщательно изучаются научные источники литературы из библиотек, архивов, музейных фондов, а также различные публикации статей в журналах, газетах или интернет-ресурсах. Обширный и глубокий поиск информации предоставляет возможность на основе всех выявленных данных при изучении памятника культурного достояния определить, с одной стороны, общее и закономерное, а с другой – качественные отличия, характерные только для конкретного предмета [1].

Реставрация и, соответственно, атрибуция объекта бывает разных видов и направлений. Реставрация подразделяется на коммерческую и музейную. В первом случае ставится цель – восстановить функциональность; во втором главной целью становится консервация, то есть сохранение текущего состояния [2]. Необходимые реставрационные работы делятся не только по технологическому принципу, но и по материалу предмета. Существует реставрация памятников архитектуры, монументальной живописи, станковой масляной и темперной живописи, графики, фотографий, скульптуры, мебели и деревянных изделий, металла, гобеленов, ткани, кожаных изделий, книги. Несомненно, при работе с выбранным объектом можно столкнуться с наличием в нем нескольких

различных по видовой принадлежности материалов. То есть, например, предмет может иметь металлический корпус со вставками из органического стекла или вещь из кожаной основы может быть обшита и декорирована текстильным материалом. В таком случае для комплексной реставрации производится тщательный подбор средств, которые при работе с одним из материалов не нанесут впоследствии губительное действие другому материалу из-за неподходящего состава. При атрибуции подобных предметов проводится комплексный анализ и исследование всех его составляющих.

Примером такого объекта может послужить граммофон. Граммофон – прибор для воспроизведения звука, состоящий из деревянного корпуса с диском и пружинным механизмом для вращения пластинки, звуковой коробки с иглодержателем, в который вставляется игла, тонарма – подвижной соединительной трубки – и металлического рупора [3]. Этот музыкальный инструмент был изобретен американским инженером Эмилем Берлинером в 1877 году в связи с желанием автора улучшить качество звучания и облегчить механизм работы его прототипа – фонографа Шарля Кро и Томаса Эдисона. Спустя некоторое время граммофоны стали популярны во многих странах, а пик востребованности музыкальных инструментов пришелся на 1902 год. Конструкцию граммофонов постоянно совершенствовали и производили множество фабрик в различных городах Америки и Европы, включая Россию. Первыми городами Российской Империи, в которых активнее всего велся выпуск проигрывателей, были Рига и Санкт-Петербург. Принцип работы механизма музыкального инструмента заключается в следующем: при вращении грампластинки острие иглы, двигаясь зигзагообразно по спиральной дорожке с записанным звуком, передаёт диафрагме звуковой коробки свои колебания. Колебания диафрагмы через тонарм передаются рупору, который и воспроизводит звук [4]. Граммофон до 1940-1950-х считался основным устройством для воспроизведения звука с пластинок, вплоть до полного его вытеснения новыми изобретениями – патефоном и электрофоном.

На первый взгляд назначение и историческая ценность музыкального инструмента – единственно воспроизведение музыки с целью обеспечения культурного досуга. Однако область применения проигрывателя более широкая. Она затрагивает медицину, лингвистику и биологию. Например, микроскопия звука и передача вибраций позволила оценивать способности к речи у людей, лишенных слуха и речи. Биологи смогли изучать голос и пение птиц, манеру общения животных. В медицинской сфере использование граммофона позволило фиксировать изменения, которые происходят в головном мозге пациента после перенесенных болезней. Особенность устройства в том, что он не только улавливает волны, но и позволяет сохранить их в упорядоченном виде [5].

Основными компаниями, которые производили граммофоны, были «Граммфон Берлинер», «Интернациональ зонофон», «Братья Пате», «Saturn», «Юлий Генрих Циммермань», «Лира», фабрика Ребикова, «Телефункен», «Коламбия», «Голос хозяина» и «Десса».

Исследуемый граммофон XIX-XX веков из реквизитных фондов киноконцерна «Мосфильм» предположительно был произведен в США компанией «Saturn» с символом торговой марки S.C.M., изображенным на верхней части корпуса. Производство было серийным, так как тиражные проигрыватели, схожие по внешнему виду, представлены в каталогах различных музеев [4]. Объект создан в технике заводского производства в основе с использованием дерева и металла. Так же исследуемый американский образец декорирован по боковым сторонам деревянного корпуса медальонами с живописными миниатюрами, предположительно выполненными темперными красками и покрытыми лаком. Изображения представляют собой пейзажные виды каждого из двенадцати месяцев, поэтому данный граммофон имеет название «Времена года». В связи с высокой популярностью нового музыкального инструмента, производители различными способами пытались заинтересовать покупателей, поэтому нередко их декорировали. По четырем углам массива проигрывателя размещены объемные металлические колонны, выполненные предположительно из латуни. Размер исследуемого объекта составляет 22.5*45*45 см. Диаметр металлического рупора в самой широкой части – 56 см.

Атрибуция любого исследуемого объекта требует тщательного изучения всех возможных достоверных источников, глубокого изучения полученной информации, исследования и анализа. Результатом атрибуции является выявление и фиксация необходимых для последующей реставрации свойств предмета, а также установление и сохранение культурной и исторической ценности объекта.

Список использованных источников:

1. Кимеева Т.И. Методика атрибуции музейных предметов и возможности внутримузеевой трансляции ее результатов. Кемерово: Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2019. – 134-142 с.

2. Реставрация. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. Под общей редакцией Г. Г. Обухова. – М.: Советский художник, 1961. –136-190 с.

3. Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс], режим доступа свободный <https://bigenc.ru/c/grammofon-984a61>

4. Artefact. Граммфон. Коллекция Государственного музея культуры Алтая. [Электронный ресурс], режим доступа свободный <https://ar.culture.ru/ru/subject/gram>

5. Волков-Ланнит Л. Ф., Искусство запечатленного звука. Очерки по истории граммофона. М.: Искусство, 1964. – 28–40 с.

© Крюкова В.А., 2024

УДК 7.025.4

ВОПРОС РЕСТАВРАЦИИ И АТРИБУЦИИ КОЖАНЫХ ИЗДЕЛИЙ

Кузьмина Д.В.

Научный руководитель Третьякова А.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Реставрация объектов культурного наследия является важнейшим аспектом защиты и сохранения наследия человечества. Каждый памятник, каждое произведение искусства, каждое архитектурное сооружение несут в себе уникальную историю, отражающую культурную идентичность. Они служат связующими звеньями между прошлым и настоящим, позволяя нам не только осознать свое культурное наследие, но и передать его следующим поколениям. В условиях стремительных изменений и глобализации, когда традиционные культурные ценности нередко ставятся под угрозу, задача их реставрации становится особенно актуальной. Правильный подход к реставрации помогает не только восстановить первоначальный вид памятников, но и сохранять аутентичность и историческую ценность, что крайне важно для понимания культурного контекста их создания. Это процесс, требующий высококвалифицированных специалистов, глубоких знаний о материалах и технологиях прошлого, а также уважения к культурному контексту.

Реставрация объектов из кожи представляет собой важную область сохранения культурного наследия, охватывающую множество аспектов, от исторического значения до эстетических ценностей. Кожа, как один из древнейших материалов, использовалась человечеством на протяжении тысячелетий для создания одежды, аксессуаров, мебели и предметов искусства. В процессе эксплуатации и со временем кожаные изделия подвергаются различным типам повреждений, включая потертости, разрывы, изменения цвета и воздействия внешней среды.

Процесс реставрации требует от специалистов глубоких знаний о свойствах кожи, а также о техниках и материалах, использовавшихся в ее производстве. Ключевой задачей реставратора является не только восстановление внешнего вида изделия, но и уважение к его исторической и культурной ценности. Это означает, что каждый шаг в процессе реставрации должен учитывать оригинальные технологии и методы,

примененные в прошлом, а также стремление сохранить уникальность каждого предмета.

Кожа, как и любые другие материалы, подвержена негативным воздействием различных внешних факторов. Помимо белковых соединений, которые составляют основную часть кожи, в ней содержится значительное количество жиров и воды. Их утрата может привести к тому, что кожа становится жесткой и ломкой. В результате этого процесса наблюдается расслоение материала, а на его поверхности появляются трещины. Изучение многих оставшихся до нашего времени кожаных изделий, особенно тех, что имеют этнографическое или археологическое значение, часто затруднено из-за значительной деформации, хрупкости и загрязнений. В ходе реставрационных работ, в зависимости от состояния предмета, возможно восстановление технологии его изготовления.

Объектом исследования являются кожаный несесер предположительно начала XX века и кожаные кошельки в размере двух штук второй половины XX века. Объекты сухие, жесткие, разной степени сохранности.

Реставрация исторической кожи представляет собой сложную задачу, которая значительно отличается от исследования археологической кожи. Основная причина – недостаток исследований и уникальных методик, которые были разработаны для решения проблем, связанных с сохранением и восстановлением объектов.

Процесс реставрации требует применения специализированных методов, которые могут включать в себя использование консервантов, формирующих защитные слои, а также техники, направленные на восстановление утраченных жиров и улучшение гибкости. Отсутствие достаточной базы исследований в этой области ограничивает возможности реставраторов, и они зачастую вынуждены полагаться на интуицию и опыт, а не на обоснованные научные данные. Таким образом, необходимость в дальнейших исследованиях в области реставрации исторической кожи становится всё более наглядной, ведь понимание её химического и физического состава, а также факторов, влияющих на сохранность, позволит разработать более эффективные подходы к её восстановлению.

Атрибуция кожаных изделий для реставрации также представляет собой сложный и многогранный процесс, направленный на установление их исторической и культурной ценности. В начале этого процесса специалисты собирают информацию из различных источников, таких как архивы, музейные каталоги и научные публикации. Это помогает создать общее представление о изделии, его происхождении и назначении.

Одновременно с исследованиями проводится тщательный визуальный осмотр самого предмета. Эксперты внимательно изучают состояние изделия, выявляя повреждения и особенности материалов,

использованных при его создании. В ходе осмотра обращают внимание на детали, такие как швы, отделка и структура кожи. Этот этап важен для понимания того, как изделие сохранялось на протяжении времени и как внешние факторы могли его повлиять. Если необходимо, могут быть проведены химические и физические анализы в лаборатории. Эти исследования позволят получить более детальную информацию, например, о составе красителей, которыми окрашивалась кожа, или о слоях самой кожи. Это знание помогает в более точной датировке и определении методов реставрации. Не менее важным этапом атрибуции является сравнительный анализ. Специалисты изучают коллекции аналогичных предметов, что дает возможность выявить стилистические особенности, характерные для определённых исторических периодов или регионов. Сравнение с известными образцами может значительно прояснить вопросы о происхождении и значении данного изделия. Все результаты проведения атрибуции затем фиксируются в отчёте, который включает в себя все исследованные аспекты: источники информации, результаты визуального осмотра, данные анализов и сравнений. Этот документ становится основой для разработки стратегии реставрации, а также важным шагом в сохранении культурного наследия.

В ходе исследования была проведена атрибуция 3 объектов для реставрации. Если по внешним признакам, два кошелька с фермуарами были распознаны без затруднений, то в ходе исследования еще одного кожаного изделия, предполагаемого как портмоне или несесер для перчаток, было установлено абсолютное отсутствие каких-либо атрибуционных данных, что значительно усложнило процесс его идентификации и назначения. Объект характеризуется необычной длиной в 40 см, что вызывает значительные затруднения в определении его функций, учитывая, что стандартные размеры аксессуаров аналогичного назначения обычно значительно меньше. Первоначально высказывалось предположение, что это портмоне. Однако в процессе исторического анализа не было обнаружено купюр или ассигнаций столь значительного размера, что ставит под сомнение данную версию назначения изделия. Кроме того, в ходе более детального осмотра возникло предположение, что это может быть чехол для кистей в связи с наличием на тканевой подкладке характерного плотного пятна, напоминающего след от лака. Тем не менее, данная гипотеза была вскоре исключена. Объект не отвечает условиям удобного функционирования, поскольку его мягкая структура предполагает сминание, а возможность загрязнения подкладки от кистей является также вполне возможной и неудобной. Вдобавок, изделие не имеет отделов для размещения кистей, что подрывает целесообразность данной версии.

Среди возможных интерпретаций остается более вероятное предположение, что это несесер для перчаток, что согласуется с

размерами объекта. Тем не менее, следует отметить, что изделие не оснащено держателем для приспособления, предназначенного для распялки перчаток, что также делает данное предположение недостаточно обоснованной. Таким образом, отсутствие четких атрибуционных данных и характерных деталей оставляет возможность окончательного определения назначения данного кожаного изделия открытой для дальнейших исследований.

Заключение о сложности реставрации и атрибуции кожаных изделий подчеркивает множество факторов, затрудняющих работу исследователей и реставраторов. Для успешной атрибуции необходимо учитывать не только материал, но и стилистику, технику изготовления, детали (например, клише), указывающие на производителя и исторический контекст. Каждое кожаное изделие уникально, и его особенности могут указывать на различные эпохи, регионы или мастерские, но без достаточных данных иногда невозможно установить точное происхождение. Кроме того, в процессе реставрации возникает необходимость не только восстановить физические свойства изделия, но и сохранить его историческую целостность. Использование современных материалов и технологий должно сочетаться с осторожным подходом, чтобы не уничтожить оригинальность. Таким образом, сложность реставрации и атрибуции кожаных изделий требует комплексного и междисциплинарного подхода, объединяющего навыки и знания в археологии, искусствоведении, материаловедении и практике реставрации. Результатом такой работы является не только восстановление физического облика изделия, но и придача ему исторической ценности и значимости в контексте культурного наследия.

Список использованных источников:

1. Алиева, А. Н. Технология восстановления исторической кожи на примере чехлов для пенсне начала XX века : специальность 54.03.04 «кафедра Реставрации и химической обработки материалов» : Выпускная квалификационная работа / Алиева, А. Н. ; РГУ им. А.Н.Косыгина. – Москва, 2023. – 135 с.

2. Елкина А.К., Подвигина Н.Л., Хазанова И.А., Хазанова И.А., Шемаханская М.С. Полевая консервация археологических находок. Методические рекомендации. // ВНИИР. 1987. С. 28.

3. Сеницына Н.П. Реставрация и консервация археологического текстиля и кожи, разработка методики // Некрополь русских великих княгинь и цариц в Вознесенском монастыре Московского Кремля. Т.1: История усыпальницы и методика исследования захоронений / отв. ред.-сост. Т.Д. Панова. М., 2009. С. 213–221.

4. Сеницына, Е. С. Проблемы консервации и реконструкции кожаных изделий, предназначенных для хранения различных предметов /

Е. С. Сеницына// Вестник Сургутского государственного педагогиче. – :Университетская типография, 2010. – 8 с.

5. Фармаковский, М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций / М.В. Фармаковский // Москва: НИИ краеведческой и музейной работы. – 1947. – 141 с.

© Кузьмина Д.В., 2024

УДК 7.025.4

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РАСТРОВОГО РЕДАКТОРА В ЦИФРОВОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ ТЕКСТИЛЬНОГО ПОЛОТНА МУЗЕЯ РГУ им. А.Н. КОСЫГИНА

Кумаритова А.С., Кирзеев В.В., Грибова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Музей художественного текстиля и костюма Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина обладает огромной коллекцией текстильных изделий, представляющих большую историческую и культурную ценность. Однако многие текстильные образцы музея имеют различные дефекты, такие как порезы, замятия, пятна, краевую деформацию, частичную потерю первоначального цвета. Некоторые образцы имеют совсем небольшие размеры, что затрудняет восстановление первоначального рисунка, особенно для тканей со сложными крупно раппортными узорами и орнаментами.

Цифровая реконструкция текстильных изделий – это относительно новая и активно развивающаяся область, которая помогает решить несколько важных задач – создание цифрового прототипа музейного экспоната, что позволит сохранить информацию о нем в случае повреждения или утраты оригинала, и устранение дефектов экспонатов, которые мешают правильному зрительному восприятию.

Цель данного исследования в рассмотрении аспектов применения растрового редактора в реконструкции текстильного изделия с такими дефектами, как заломы с искажением участка ткани, порезы и другие механические повреждения. Исходный образец реконструируемого текстильного полотна представлен на рис. 1а. Первым и важным шагом в цифровой реконструкции является оцифровка текстильного полотна, то есть создание высококачественного изображения. Для оцифровки текстильных полотен были использованы современные фототехнологии. Именно такой формат перевода позволяет наиболее бережно, из-за отсутствие прямого контакта с оригиналом, создать необходимый цифровой прототип музейного экспоната [1]. А правильно установленный

свет, выбранное оборудование и применение методов цветокоррекции при этом, обеспечивают высокую точность передачи цвета текстильного полотна, деталей и текстур, что облегчает работу по цифровой реконструкции [2].

Для решения поставленной задачи был выбран популярный растровый редактор Adobe Photoshop. Использование редактора Adobe Photoshop для цифровой реконструкции текстиля предоставляет следующие преимущества:

редактор позволяет работать с изображениями высокого разрешения, что важно для точного восстановления мелких деталей текстильного полотна;

программа содержит множество инструментов, которые активно используются для работ по реставрации изображений, таких как штамп, восстанавливающая кисть, заплатка и многие др.;

редактор поддерживает импорт и экспорт файлов в различных форматах, что удобно для интеграции с другими программами и системами управления контентом.

В работе по реконструкции текстильного образца был использован метод ретуши с применением частотного разложения. Этот метод часто используется для ретуши фотоизображений, где необходимо сохранить текстуру, при этом удалив значимые дефекты [3]. Суть метода заключается в разбиении изображения по специальному алгоритму на верхние и нижние частоты.

Верхние частоты отвечают за детали и текстуру, в случае текстильного изделия – это переплетение нитей. Нижние частоты отвечают за светотеневую рисунок и цвет, в случае текстильного изделия – это форма и крупные элементы изображения. Разделение изображения на две группы частот позволяет работать отдельно с мелкой текстурой и светотенью, что дает возможность аккуратно удалять участки с механическими повреждениями, сохраняя при этом переплетения нитей, убирать тени, оставляя неизменным цвет участка ткани.

Перед разбиением изображения по частотам необходимо использовать инструменты трансформирования для выравнивания исходного изображения, а также удаления фона, который возникает при оцифровке. Результаты работы с инструментами трансформирования приведены на рис. 1б.

На следующем этапе работ было создано две копии основного слоя, которые использовались в качестве верхних и нижних частот. К нижнему слою был применен фильтр «Размытие по Гауссу» с выбором такого радиуса размытия, при котором мелкие дефекты стали не видны после размытия. Размытие по Гауссу – это один из основных методов обработки изображений, широко используемый в цифровой реконструкции для улучшения качества изображений и устранения нежелательных деталей.

Этот метод используется для подготовки изображений перед основной реставрацией для устранения мелких дефектов.



Рисунок 1 – а) исходный образец; б) изображение после применения инструментов трансформации

На подготовительном этапе для верхнего слоя был открыт внешний канал, и текстура оказалась как бы поднятой наверх. Для этой операции в параметре «слой» был выбран слой с низкими частотами, режим наложения – «вычитание», установлен масштаб и сдвиг со значениями 2 и 128 соответственно. Затем для полученного слоя с текстурой был применен режим наложения «линейный свет». Данный режим представляет метод смешивания слоев, что позволяет изменять яркость слоев, создавая интересные эффекты, и используется для работы с текстурами и цветокоррекцией.

После предварительной подготовки слоев можно проводить непосредственное удаление видимых дефектов текстильного полотна.

В данной работе видимые дефекты – это заломы и порезы, удаляются при помощи комплексного использования следующих инструментов растрового редактора:

Штамп – инструмент, который позволяет клонировать участки изображения и идеально подходит для заполнения больших областей с однородной текстурой. Например, данный инструмент может быть использован для скрытия крупных дефектов.

Восстанавливающая кисть автоматически смешивает цвета и текстуры соседних участков, создавая плавные переходы. Используется в основном для удаления мелких дефектов, таких как пылинки, небольшие складки или неровности поверхности.

Заплата позволяет скопировать часть изображения и разместить её на другом участке. Инструмент полезен для восстановления больших поврежденных участков, где требуется сохранить оригинальную текстуру и детали.

Точечно восстанавливающая кисть работает подобно заплатке, но позволяет точнее выбирать размер и положение участка для клонирования. Подходит для устранения небольших, локализованных дефектов.

Микс-кисть в Adobe Photoshop представляет собой инструмент, который имитирует эффект реальной кисти художника при рисовании на холсте или бумаге. Она позволяет переносить цвет из одной области изображения в другую, создавая мазки, и смешивать цвета между собой. Комбинируя все инструменты были удалены следующие дефекты

исходного образца: порез (рис. 2а), залом с искажением ткани (рис. 2б), залом (рис. 2в).



Рисунок 2 – а) удаление пореза; б) удаление сложного залома с искажением рисунка; в) удаление простого залома

В ходе данной работы фрагмент текстильного полотна из коллекции музея РГУ Косыгина был полностью отреставрирован с использованием цифровых технологий (рис. 3). Полученные результаты открывают перспективы для дальнейших исследований и применения подобных методик в музеях и архивах, работающих с текстильными экспонатами. Такая работа дает возможность не только вернуть текстильным образцам их первоначальный вид, но и создать цифровые коллекции текстиля, что даст возможность делиться ими с более широкой аудиторией через цифровые платформы.



Рисунок 3 – Результат реконструкции фрагмента текстильного полотна

Создание электронных каталогов музейных экспонатов, в том числе и текстиля, способствует сохранению культурного наследия и стимулирует научный интерес и образовательную деятельность. Такие проекты способствуют распространению знаний о традициях и технологиях производства текстиля, а также позволяют интегрировать современные технологии в музейное дело [4].

Список использованных источников:

1. Гогичаева, А. А. Применение цифровых технологий в реставрации живописи / А. А. Гогичаева // Гуманитарное знание и искусственный интеллект: стратегии и инновации : материалы международной конференции, Екатеринбург, 26 марта 2020 года / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2020. – С. 77-80. – EDN BZZCFR.

2. Вараксина, Л. А. Использование фототехнологий в вопросах цифровой реконструкции / Л. А. Вараксина, А. С. Кумаритова // Современное состояние и перспективные подходы к реставрации,

экспертизе и консервации художественных произведений : Сборник научных трудов III Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием), Москва, 23 мая 2024 года. – Москва: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2024. – С. 233-238. – EDN WJUZVF.

3. Вараксина, Л. А. Ретушь и цветокоррекция в рекламной фотографии / Л. А. Вараксина, П. Н. Бесчастнов // Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века : Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 14–17 ноября 2022 года. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 242-245. – EDN THAGYS.

4. Грибова, Е. В. Виртуальный музей как инструмент сохранения российского культурно-исторического наследия / Е. В. Грибова, Д. Р. Каримов // Инновационное развитие техники и технологий в промышленности : Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, Москва, 17–20 апреля 2023 года. Том Часть 4. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2023. – С. 109-112. – EDN WJUZVF.

© Кумаритова А.С., Кирзеев В.В., Грибова Е.В., 2024

УДК 686.117

ПОДХОД К ДОРЕСТАВРАЦИОННЫМ ИССЛЕДОВАНИЯМ НА ПРИМЕРЕ КНИГИ ГРАВИЮР У. ХОГАРТА

Люскина А.Л.

Научный руководитель Пыркова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Дореставрационные исследования книг представляют собой ключевой этап в процессе сохранения и восстановления книжных памятников, позволяя оценить их состояние, выявить историческую и культурную ценность, а также определить оптимальные методы реставрации. В этой статье хотелось бы рассмотреть основные аспекты методики данных исследований на примере одной книги из частной коллекции, поступившей на реставрацию.

Книга, рассматриваемая в статье, представляет собой полное собрание гравюр известного художника Уильяма Хогарта (1697-1764 гг.), прославившегося, в том числе, своими сатирическими произведениями. Книга содержит 150 гравюр на металле, перепечатанных с оригинальных изображений, со вступительным эссе Джеймса Хэннея; и описаниями преподобного Дж. Труслера и Э.Ф. Робертса, издательства The London Printing and Publishing Company, которое производило печать книг как в Лондоне, так и в филиале в Америке. Точно установить, где был отпечатан конкретный экземпляр, к сожалению, не удалось. Однако книга была приобретена в США и по сведениям предыдущего владельца хранилась в семье в течение длительного времени. Точный год не указан, однако, после изучения аналогичных изданий, есть основания предполагать, что книга выпущена в 1860 году.

Хотя это издание не является первым полным собранием гравюр Хогарта, а, скорее всего, это уже третье переиздание, она представляет интерес для коллекционеров и любителей искусства. Важной составляющей ценности книги, в том числе, является кожаный переплет эпохи. Соответственно, его сохранение будет одной из ключевых задач.

При проведении исследований первым шагом всегда становится тщательный визуальный осмотр. Переплет данной книги цельнокожаный, его формат 24 на 35 см, а толщина блока – 9 см, что соответствует формату ин-кварто (лат. *in quarto* «в четвертую часть листа»). Крышки и корешок украшены блинтовым и золотым тиснением, однако кожа переплета очень сухая, что значительно снижает её механическую прочность. Часть корешка утрачена, на оставшейся части видны трещины, но золотое тиснение в целом сохранилось, хотя имеются небольшие потери. Также на углах крышек наблюдаются утраты кожаного покрытия, на лицевом слое кожи присутствуют множественные «сдиры». Кожа на шарнире лопнула, и крышки переплета отделены от блока и корешка. Однако, материал основы крышек (картон 5мм толщиной) сохранился хорошо.

Что касается состояния книжного блока, он состоит из отдельных листов, сшитых шитьём «собачий зуб» на пять шнуров. Шнуры пересохли и стали ломкими, в результате чего блок распался. Один из капталов частично сохранился, а второй полностью утрачен. Обрезы блока позолочены, но сильно загрязнены. На форзацах можно заметить пигментные пятна. Также видны следы старого ремонта, в том числе использование скотча на первых листах книги. Практически на каждом листе блока в районе переднего обреза имеются загрязнения, форма которых свидетельствует о затёках. Бумага книги имеет сильную желтизну и ломкость, а также незначительное количество разрывов и утрат по краям листов. В середине книги обнаружены фрагменты корешка другой книги, что привело к образованию пятна кислотной деструкции.

Сохранность текстовой информации и графики в книге хорошая: текст полностью читаем и все гравюры сохранились.

Для более глубокого понимания состояния книги необходимо провести анализ используемых материалов. Показатель кислотности бумаги был измерен рН-метром с плоским электродом. Показания варьировались от 4,7 до 4,8 у корешка и от 4,2 до 4,3 у переднего обреза в местах затека. Такой низкий уровень рН обуславливает снижение механической прочности бумаги [1]. Микропроба бумаги показала характерное желтое окрашивание с серно-кислым анилином, что указывает на наличие лигнина в ее составе. Это важный момент, поскольку он исключает использование при очистке ряда химических веществ (в том числе хлораминов).

На некоторых листах также обнаружены пятна пигментации бумаги грибами, при микроскопическом исследовании видны нити мицелия, что требует дополнительных исследований для определения жизнеспособности плесневых грибов (посев в питательные среды) [2].

Что же касается материалов переплета, то по фактуре используемая кожа напоминает козью, однако характерные «сдиры» лицевого слоя позволяют предположить, что использована тисненная овечья кожа [3].

Один из капталов, как уже упоминалось, частично сохранился. При сжигании фрагмента волокна отмечен характерный запах жженных перьев, а также образование хрупкого черного шарика, что в совокупности с внешним видом нити позволяет предположить использование натурального шелка [4].

Документирование процессов исследования и выявленных дефектов и нюансов состояния книги также является значимым этапом, включающим фотофиксацию, в том числе с использованием цветовой шкалы. Это позволит в дальнейшем контролировать ход реставрационных мероприятий, соотносясь с изначальным состоянием произведения.

На основе данных, полученных в ходе исследований, планируется согласовать рекомендации по консервации и реставрации. На данный момент книга находится в карантинной зоне. По результатам анализа на жизнеспособность плесневых грибов будет принято решение о необходимости проведения предварительной биоцидной обработки.

В заключение хочется отметить, что исследования, предваряющие реставрацию документа, – это комплексный процесс, который требует внимательности и четкости действий. Их проведение помогает выработать план консервационных и реставрационных мероприятий, определить необходимую степень вмешательства в произведение в зависимости от его состояния, что позволяет сохранить книжные памятники для будущих поколений.

Список использованных источников:

1. Великова Т. Д., Мамаева Н. Ю. Инструкция по измерение рН бумаги контактным методом // Лабораторные методики и технологические инструкции по практической консервации документов. С-Пб.:, 2019. С.235 – 241
2. Ребрикова Н.Л. Биология в реставрации // Н.Л. Ребрикова; МК РФ. ГосНИИР. Биол. лаб. Микробиол. сектор. – М.: ГосНИИР, 1999. 35с.
3. Middleton B. C. The restoration of leather bindings. New Castle, Del.: Oak Knoll Press, 2004. С. 293 – 297
4. Сафонов В.В., Третьякова А.Е., Пыркова М.В. Идентификация, строение и свойства волокон. - М.: URSS, 2021. 192 с.

© Люскина А.Л., 2024

УДК 745.5

АТРИБУЦИОННЫЙ АНАЛИЗ ДЕРЕВЯННОЙ ШКАТУЛКИ В СТИЛЕ ЛАРЦА ВЕЛИКОГО УСТЮГА

Окружнова В.Д., Пыркова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Есть промыслы и художественные производства, о которых мало кто уже говорит, ведь их секрет уже утрачен, например, шкатулочное производство с «морозом по жести». Само изготовление шкатулок возникло в Великом Устюге благодаря сундучному производству.

Уже в первые десятилетия XVII в. среди разнообразной продукции устюжских кузнецов упоминаются «коробья, окованные железом». Кузнечное ремесло в Устюге было одним из наиболее значительных. На протяжении XVII в. оно бурно развивалось, чему способствовало то, что Устюг являлся крупным речным портом на оживленном торговом пути. В Устюге останавливались суда, которые шли по Северной Двине вверх к Вологде и вниз к Холмогорам. Здесь производился ремонт судов, приобретались для них необходимые железные части, изготавливавшиеся устюжскими кузнецами. Большую роль в развитии кузнечного ремесла играло и наличие в устюжском уезде месторождений железа, железоплавильного промысла, что обеспечивало сырьем железообрабатывающее производство Устюга Великого. Развитию сундучного производства в Устюге способствовало также то, что в ряде деревень уезда изготавливали лубяные коробья, которые покупали в городе кузнецы и оковывали их прутьями. Оковкой коробей в Устюге во второй половине XVII в. занимались кузнецы Пахалков Даниил Малофеев, Шимилин Павел и Василий Максимовы, Хотутин Петр Васильев. Для

отделки железом они заготавливали узкие полосы-«прутья», скобы, кольца, замки, затем обивали коробьи и закрепляли детали декора. С развитием разделения труда в сундучном производстве появились мастера, которые занимались только оковкой и креплением железных деталей, покупая на рынке коробья и весь необходимый железный убор. Во второй половине, особенно в последней четверти, XVII в. производство в Устюге сундучных изделий с металлической оковкой получает значительное развитие. Окованные железом сундучные изделия не только удовлетворяли потребности местного населения, но и скупались на посаде для вывоза на другие рынки. За период с 1653 по 1680 г. в Устюге было закуплено (по неполным данным) 417 коробок, окованных железными «прутьями» с замками и без замков, для отправки их главным образом в Холмогоры и Архангельск. Кроме того, устюжские коробьи, окованные железом, шли для продажи и в восточном направлении – на Вятку и Вагу.

В XVII в. основным видом сундучных изделий с железной оковкой в Устюге Великом были лубяные гнутые коробья прямоугольной формы с заоваленными углами и выгнутой крышкой. Устюжские коробьи имели простую оковку из гладких вертикальных полос черного или луженого (белого) железа – «прутьев», которые также могли набиваться крест-накрест, в виде крупноячеистой клетки (обычно так украшали крышки коробей). В виде дополнительного декора, придававшего изделию более нарядный вид, использовали просечные круглые накладки на ключевину и в центре крышки под кольцом, а также просечные сегментные накладки по углам на верхней плоскости крышки. Такая отделка сохранилась вплоть до середины XIX в. Под железную оковку могли подкладывать светлую или окрашенную в зеленый цвет слюду. Доступные по цене устюжские коробья (от 6 до 18 алтын, то есть от 18 до 54 копейки) были широко распространены в различных социальных слоях русского общества, в том числе и посадского населения и зажиточного крестьянства Русского Севера, составляя необходимый атрибут домашнего убранства и быта.

Устюжские живописцы издавна украшали травным орнаментом изделия из дерева, в последней четверти XVII в. разработали новый вид травного орнамента, введя в него изображение цветка тюльпана в двух трактовках: в реалистической и обобщенно-стилизованной. Стилистические особенности росписи сундуков, включающие мотив тюльпана, позволяют достаточно точно отнести их к изделиям Устюга Великого. Роспись крышки изнутри, а нередко и снаружи, вместе с передней и боковыми стенками сундука, была одной из характерных черт декоративного убранства заказных, окованных железом сундуков Устюга Великого последней трети XVII в.

В начале XVIII столетия мастера просто начали делать гнутые коробьи с секретными замками. Чтобы открыть шкатулку, нужно было в определенной последовательности нажать на незаметные для глаза

выступы поверхности – замаскированные кнопки, отодвинуть задвижки. Открывание шкатулок сопровождалось перезвоном колокольчиков и «певков».

Торговцы оценили их, поэтому Великом Устюге и началось обширное производство шкатулок. Кстати, одну из таких шкатулок однажды оценил сам император Александр II на выставке сельских и других произведений Вологодской губернии в 1858 году. Чтобы изготовить гнутые коробки, нужен был толстый березовый лес, но с его истреблением и от коробок пришлось отказаться. Вместо этого крестьяне Шемогодской волости ввели столярные деревяшки.

Однако прославились эти шкатулки благодаря уникальной технике «мороз» по жести. «Мороз» по жести – техника декорирования, широко применявшаяся в русском сундучном промысле XIII-XX веков. Она основана на кристаллизации расплавленной полуды (смеси олова и свинца) при добавлении капель воды и химической реакции на кристаллизованную полуду смеси серной и азотной кислот.

Секреты «мороза по жести» мастера передавали из поколения в поколение, так что к XIX веку промысел достиг своего расцвета. Мороз наводился по жести посредством острой водки, смешанной с солью, и масляного лака с прибавкою зеленой или желтой краски. По распространенной версии, раскаленный тонкий лист жести обрабатывали кислотами, которые, вскипая, оставляли на металле узор. Эти шкатулки скупались на Нижегородской и Ирбитской ярмарках прежде всего купцами из Персии и Турции.

Со временем производство изделий с «морозом» сократилось. Последний шкатулочник – представитель плеяды мастеров «мороза по жести» – Пантелеймон Антонович Сосновский, который скончался в 1972 году, а вместе с ним ушел и промысел, сообщает ИА «СеверИнфо».

Рассматриваемая мной деревянная шкатулка стилистически соответствует известным ларцам Великого Устюга. Совпадают размер, материал, форма короба, изогнутая крышка, металлическая обивка прутьями, наличие ажурной накладки на ключевину, характерная ручка, гвоздики старого типа. Ключевое отличие заключается в том, что она украшена не ручной росписью, а бумагой с цветной печатью. Это может характеризует шкатулку как объект, более позднего образца, созданный под впечатлением от ларцов Великого Устюга.

Список использованных источников:

1. https://kartaslov.ru/книги/Глеб_Пудов_Из_истории_русского_сунду_чного_промысла_Сборник_статей/5

© Окружнова В. Д., Пыркова М.В., 2024

УДК 75.035.3

**МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА
С ПРИМЕНЕНИЕМ ФОТОФИКСАЦИИ
В ИНФРАКРАСНОМ СПЕКТРЕ ИЗЛУЧЕНИЯ**

Райбац Ю.Д.

Научный руководитель Чаплыгина Н.Т.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова», Москва

Настоящая работа посвящена изучению методов исследования произведений искусства с применением фотофиксации в инфракрасном диапазоне излучения. Основное внимание уделяется методикам инфракрасного излучения для изучения живописи, выявлению скрытых от невооруженного глаза исследователя особенностей памятников. В работе рассматриваются различные технологии, включая фотосъемку методом просвечивания произведения насквозь, которая позволяет просветить картину ярким светом и выявить скрытые повреждения и детали. Изучены методики применения синего и ультрафиолетового диапазона излучений. В том числе изучена методика инфракрасной фотографии в ложном цвете, которая используется для предварительной оценки произведений, выявления реставрационных вмешательств и анализа пигментного состава живописи. В статье рассматривается технология проведения фотофиксации с целью предоставить простые решения для реставраторов.

Исследование в инфракрасном излучении (IR) – распространенный метод исследования произведений искусства. Данный вид съемки является ценным инструментом для реставраторов и музейных работников, предоставляющий возможность углубленного анализа художественных произведений. Съемка применяется для изучения особенностей авторской живописи, художественного подхода, принципа ведения работы художником, поиска изменения рисунка и поздних неавторских вмешательств, инфракрасная съемка является важной частью анализа памятника.

Данный вид съемки возможен благодаря особенностям оптической прозрачности множества пигментов [1] в инфракрасном спектре излучения, позволяющим увидеть авторский подготовительный рисунок, выполняемый углеродосодержащими материалами – углем и графитом.

Transmitted Infrared Photography (IRT) [2] – фотосъемка с проходящими инфракрасными лучами или же фотофиксация на просвет в инфракрасном излучении – метод, позволяющий посредством «просвечивания» основы ярким светом софитов увидеть больше информации о структуре живописи, наличии скрытых повреждений грунта

и красочного слоя, авторском рисунке и характере живописи. В зависимости от цели исследования, съемку можно проводить на разных этапах реставрации, однако данный вид съемки наиболее информативен, когда картина закреплена на экспозиционном подрамнике, так как планки экспозиционного подрамника препятствуют изучению изображения.

Для осуществления данного вида съемки картина фиксируется в вертикальном положении без использования мольберта. Для проведения фотофиксации с лицевой стороны картины, за ней располагаются софиты, направленные на всю площадь оборотной стороны произведения (рис. 1). Автором статьи были применены софиты с галогенными лампами 500 ватт. Лампы должны быть расположены на достаточном расстоянии от картины, чтобы избежать нагрева поверхности памятника. Необходимо контролировать степень нагревания софитов и отключать их от питания до полного остывания. В процессе съемки выставляется короткая выдержка фотоаппарата, фиксирующего подсвеченное изображение. Фотофиксация с оборотной стороны производится по идентичной методике. Софиты в этом случае располагаются за лицевой стороной картины и освещают всю ее площадь.



Рисунок 1 – Метод проведения фотофиксации для осуществления съемки по методу ИРТ.

Инфракрасная флуоресценция (IRF) [3]. Некоторые пигменты проявляют флуоресценцию при съемке в инфракрасном диапазоне излучения, которая может использоваться для их идентификации. При освещении исследуемого предмета лампой с синим спектром, длиной волны 450 nm, наблюдается яркая люминесценция кадмиевых пигментов (рис. 2). При освещении в ультрафиолетовом (UV) спектре излучения [4] наблюдается также цветовая градация белил и кадмиевых пигментов.



Рисунок 2 – Примеры изображений, выполненных методом IRF.

Помимо применения в определении пигментов, данный вид фотосъемки помогает определить способ и характер нанесения лака, если лак нанесен кистью. При освещении картины лампой с синим спектром (blue lamp) 450 nm, наблюдается люминесценция, ранее неразличимая в UV спектре излучения, смоляного лака на примере картины «Преподобный Иринарх исцеляет бесноватого отрока» из собрания Музея-заповедника «Ростовский кремль» (рис. 3). На данном фрагменте можно увидеть

характерные вертикальному нанесению лака подтеки. Вероятно, лак наносился спустя продолжительное время после завершения работы над картиной: лаковое покрытие словно расплзлось по поверхностным загрязнениям, образуя неравномерную и рыхлую пленку.



Рисунок 3 – инфракрасная люминесценция лакового покрытия, IRF 800 nm, blue lamp 450 nm.

Исследование инфракрасной фотографии в ложном цвете (IRFC) [5] используется для предварительной оценки произведений с целью определить реставрационные вмешательства или пигментный состав красочного слоя, при возможности определить датировку памятника по историческим пигментам. Данный способ не является очень точным из-за множества переменных каждого памятника: степень плотности поверхностных загрязнений; цвет, плотность и возраст лака, вариативность в смешении художниками пигментов, но главным плюсом данного подхода является отсутствие необходимости отбора проб, что часто не представляется возможным.

Изображение в ложном цвете создается редактированием и совмещением в графическом редакторе обычной цветной фотографии в видимом спектре и инфракрасной фотографии. Для обеспечения точного наложения изображений в графическом редакторе важно поддерживать постоянное положение камеры и объекта съемки в процессе съемки.

Неправильная обработка изображений может исказить результаты, особенно при создании фотографии в инфракрасном ложном цвете или при редактировании контрастности. Редактирование идёт путём чередования цветовых каналов цветного и инфракрасного изображения. У цветной фотографии зелёный канал (G) становится синим (B), красный канал (R) становится зеленым (G), а вместо красного канала (R) цветной фотографии помещается красный (R) канал с инфракрасной фотографии.

У цветной фотографии можно заменять по отдельности цветные каналы RGB инфракрасным каналом R, тогда получается три различные фотографии в ложном цвете, которые позволяют более точно определять пигменты.

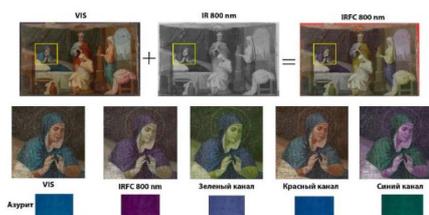


Рисунок 4 – Применение методики IRFC для определения синего пигмента на примере картины «Рождество Богородицы», н.х., XIX век, холст, масло.

В завершение хочется заключить, что применение вышерассмотренных методов фотофиксации в инфракрасном диапазоне излучения расширяет исследовательские методы в области реставрации и консервации. Использование инфракрасной съемки, включая методы IRT, IRF и IRFC, позволяет детально изучить памятники, предоставляя специалистам ценные данные для более точной оценки состояния и особенностей художественных объектов. Перечисленные неинвазивные методы исследования зарекомендовали себя как эффективные инструменты в крупных музеях и реставрационных мастерских зарубежных коллег. Важно продолжать исследовать и развивать данные технологии, расширяя возможности изучаемых в работе методов. Таким образом, внедрение инфракрасной фотофиксации в практику реставрации произведений искусства не только улучшит качество сохранения культурного наследия, но и позволит глубже изучить художественные техники и материалы.

Список использованных источников:

1. «Infrared luminescence of minerals. Bulletin Vol. 1052. US Geological Survey», 1958
2. Antonino Cosentino «Transmitted Infrared Photography with SALVO», 2021
3. Antonino Cosentino «Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination», Conservar Património, 2015. С. 54-62
4. Isacco, E.; Darrah, J., «The ultraviolet-infrared method of analysis, a scientific approach to the study of Indian miniatures», 1993. С. 470–491
5. Antonino Cosentino «Infrared Technical Photography for Art Examination», 2016

© Райбац Ю.Д., 2024

УДК 7.021

**ИНФРАКРАСНАЯ МИКРОСПЕКТРОСКОПИЯ
КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ
КРАСОЧНОГО СЛОЯ ЖИВОПИСИ**

Резцова С.А.

Научный руководитель Сафонов В.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Инфракрасная спектроскопия – один из методов исследования, применяемый в реставрации. Позволяя достаточно точно и быстро анализировать состав пробы, этот метод является актуальным в технологическом исследовании живописи.

Инфракрасное излучение – это форма электромагнитного излучения, расположенного в спектре между видимым светом и микроволновым излучением. Диапазон инфракрасных волн охватывает длины волн от 0,7 до 1000 микрометров. Этот диапазон можно разделить на три части: ближняя, средняя и дальняя инфракрасные области. В спектроскопии живописи используется зона ближних инфракрасных лучей, так как именно она позволяют эффективно изучать органические и неорганические материалы. Молекулы поглощают ИК–излучение на определённых частотах, вследствие чего возникают колебания химических связей.

ИК-спектроскопия позволяет исследовать живопись, не разрушая и не повреждая объект, что особенно важно при анализе произведений искусства. В красочном слое, каждый пигмент и связующее имеют уникальные полосы поглощения излучения, что позволяет идентифицировать состав материалов. «Фиксируемые в ИК-спектрах полосы поглощения обусловлены переходами между колебательными энергетическими уровнями в молекулах вещества. Положение полосы в спектре определяется в основном типом связи и массой колеблющихся групп: чем сильнее связь и меньше масса атомов, тем выше частота поглощения данной связи» [1].

Для анализа произведений искусства с помощью ИК-микроспектроскопии необходим отбор микропробы. Но пробы, взятые с живописного произведения, являются комплексом различных соединений, поэтому анализ такого многокомпонентного образца – сложная задача.

Подготовка проб для изучения методом НПВО (спектроскопия нарушенного полного внутреннего отражения) не занимает много времени, что является достоинством этого метода. Образец раскатывают на специальных зеркальных пластинках из легированной стали металлическим роликом или подготавливают с помощью пресса. При этом следует избегать слишком сильной раскатки образца, так как это может способствовать появлению характерной интерференционной картины на спектре. Далее образец помещается в поле микроскопа и после снятия опорных спектров, можно приступать к снятию спектра с образца. При этом важным достоинством метода является то, что проба, с которой сняли спектр, в дальнейшем может быть извлечена и переподготовлена для другого метода исследования. Иногда это может быть необходимо при небольшом количестве исследуемого материала.

В области атрибуции и экспертизы для исследования важную роль играют белые пигменты. Для определения связующего вещества лучше всего подойдёт исследование белых красок, если такие присутствуют в картине. Белила – это важный датирующий фактор в живописном произведении, а в спектрах цинковых и титановых белил нет полос

поглощения, перекрывающих связующее, в связи с чем, их идентификация становится проще. Рассмотрим основные белые пигменты.

Свинцовые белила ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) использовались с древнейших времён и до XIX века, когда их постепенно начали заменять на менее токсичные материалы. До появления цинковых белил это единственный белый пигмент станковой живописи [2]. Волновые числа максимумов полос поглощения в ИК-спектре для свинцовых белил: 1720-1740, 1405, 1370, 1042, 837, 704, 689, 680 [1]. Сильно выраженная полоса поглощения в области 1400-1405 см^{-1} характерна для валентного колебания CO_3 . 650-880 см^{-1} – это поглощение, связанное с деформационными колебаниями карбонатных ионов, 1050-1080 см^{-1} – область валентных колебаний $\text{C}=\text{O}$.

Цинковые белила (ZnO) появились в XIX веке, распространены в станковой живописи после 1850 года [2]. «В русской живописи в смеси со свинцовыми белилами встречаются с середины 60-х, в чистом виде с 80-х годов» [3]. Для цинковых белил характерны интенсивные полосы поглощения в области 1540-1590 см^{-1} , связанные с карбоксилатами цинка, а поглощение в области 1680 см^{-1} связано с наличием сопряжённых карбоксильных групп. [2] Валентные колебания $\text{Zn}-\text{O}$ дают характерные полосы поглощения в области 430-550 см^{-1} .

Титановые белила (TiO_2) начали использоваться в XX веке. Это самый современный пигмент, промышленное производство которого было начато в США в 1920 году. Существует две основные кристаллические формы диоксида титана. Титановые белила, изготовленные до 1938 года, представляли собой анатаз. «В 1938 году были получены титановые белила рутильной формы и к концу 40-х годов производство анатаза практически прекратилось» [2]. Титановые белила не имеют полос поглощения в области 4000-700 см^{-1} . В зависимости от формы TiO_2 , характерны полосы в диапазоне 450-700 см^{-1} .

Исследования красочного слоя, проводимые с помощью инфракрасной спектроскопии, является незаменимым инструментом в области искусствоведения, предоставляя для атрибуции и реставрации произведений искусства. ИК-спектроскопия позволяет определять пигментный состав и связующее красочного слоя, что, в свою очередь, является важным фактором для выбора реставрационных материалов и для датирования произведения.

Список использованных источников:

1. Бирштейн В.Я., Голиков В.П., Гренберг Ю.И. и др. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. – М., 1987
2. Гренберг Ю.И., Писарева С.А. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство исследование красок. – М., 2010

3. Петров В.Н. и Римская Корсакова С.В. Технологические исследования в Русском музее за 20 лет. – СПб., 1994
4. Виннер А.В. Материалы живописи – М., 1954
5. Киплик Д.И. Техника живописи. Красочные материалы живописи. – М., 2002

© Резцова С.А., 2024

УДК 7.025.4

ТЕХНОЛОГИЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ В ВОПРОСЕ СОХРАННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РАБОТЫ И ЕЁ РЕСТАВРАЦИИ

Серегина С.А.

Научный руководитель Третьякова А.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

На протяжении всей истории живописного искусства менялась не только эстетическая и смысловая составляющая полотен, но и технология создания художественных произведений: появлялись новые материалы, разрабатывались новые и усовершенствовались старые рецептуры красок. Но в момент появления фабрик, производящих художественные материалы, произошла деградация качества написанных полотен, так как художники перестали изучать свойства грунтов и красок, технологию, забылись секреты старых мастеров. Актуальность темы «Технология масляной живописи в вопросе сохранности художественной работы и её реставрации» заключается в необходимости защиты культурного наследия, которое представляет собой важную часть истории общества. Развитие современных технологий в исследовании объектов искусства позволяет изучить этапы создания произведений, выявить особенности техники и материалов, что необходимо для разработки методов консервации и реставрации. В данной статье рассмотрим основные проблемы сохранности и реставрации масляной живописи на примере работы советского художника Гуго Матвеевича Манизера «МТИ строится» 1976 года.

Холст является распространенной основой для станковой масляной живописи, при этом он в большей степени в отличие от жестких основ подвержен деформациям и разрушению из-за воздействия внешней среды и иных факторов, так же обратная сторона чаще всего никак не защищена. Ткань холста имеет свойство расширяться и сужаться при колебаниях влажности в месте хранения. Это движение губительно и для грунта, и для красочного слоя, так как появляются трещины, кракелюр и

утраты [1]. Последствий таких колебаний можно избежать при грамотной организации температурно-влажностного режима, что является одним из способов превентивной консервации в реставрации. Для изготовления холстов в основном используются целлюлозные волокна: лён, хлопок, пенка. Наиболее подходящими считаются льняные полотна, так как ткани изо льна прочные и меньше реагируют на влажность, в отличие от хлопчатобумажных тканей, которые слишком быстро поглощают и отдают воду [2].

Работа Г.М. Манизера хранилась продолжительное время в неподходящих условиях, при первичном визуальном исследовании картины были обнаружены деформации холста, которые появились вследствие длительного воздействия влаги. Было выявлено, что холст является льняным, имеет полотняное переплетение, нити утка и основы ровные и без узелков, что характеризует прочность полотна, сохранность хорошая, но имеет обширное пылевое загрязнение, в особенности толстый слой мусора и пыли под нижней планкой подрамника. Во время бытования кромки приобрели так называемую «гирлянду напряжений», есть пятна ржавчины в местах прокола гвоздей. Так же был деформирован подрамник, и отсутствовали клинья правого угла, в дальнейшем обнаружилось, что модульный подрамник с прямым шипом был зафиксирован в углах гвоздями-шпильками, что сделало его глухим. Неизвестно, в какой период бытования картины шип был закреплен данным образом, но невозможность регулировать натяжение полотна так же отрицательно повлияло на общее состояние сохранности. При осмотре оборотной стороны холста были отмечены затеки, которые расположены вертикально, с увеличением площади к нижней части. Поэтому можно сделать вывод, что холст находился продолжительное время влажным, что спровоцировало серьезные утраты красочного слоя и привело к аварийному состоянию картины и необходимости в реставрации.

Следующий важный компонент основы живописи – грунт. Он защищает основу (холст в нашем случае) от связующих масляных красок, обеспечивает адгезию между холстом и красочным слоем. При этом мастера могут использовать грунт под свои художественные задачи: для формирования фактуры, для имприматуры. В последнем случае грунт может иметь свой устойчивый цвет, используемый в качестве подложки под основную живопись. Грунты по впитывающей способности можно разделить на впитывающие, невпитывающие, и средней тянущей способности. В процессе снятия холста с подрамника картины «МТИ строится» была обнаружена этикетка «Холст, грунтованный эмульсионный». Следовательно, можно сделать вывод, что данная основа была изготовлена на фабрике, а не художником вручную. Эмульсионные грунты по своим свойствам схожи с масляными, относятся к грунтам средней тянущей способности. Дмитрий Иосифович Киплик характеризует

его как «наиболее отвечающим на запросы масляной живописи». Основное преимущество такого грунта является минимальное впитывание масла из красок, следовательно, отсутствие прожуханий и потемнения красочного слоя, а также высокую адгезию. Однако, в статьях и публикациях сотрудников реставрационного центра им. И.Э. Грабаря были отмечены разрушения произведений советских художников в результате использования некачественных грунтов [3]. Были выделены проблемы слабой адгезии красочного слоя, грунтовый мелкосетчатый кракелюр из-за малой эластичности и жесткости грунта. Несмотря на достоинства эмульсионного грунта, в массовом производстве СССР были несовершенные рецептуры, которые сильно влияли на дальнейшую сохранность живописи. Соответственно, можно сделать предположение, что грунт на картине Г.М. Манизера имеет невысокое качество, из-за чего и произошли многочисленные утраты красочного слоя и приподнятый кракелюр с жесткими краями под влиянием неправильного температурно-влажностного режима.

Живопись по способу ведения работы делится на два вида: многослойная и однослойная или «алла прима». Первый тип заключается в построении картины из нескольких слоев, обычно от трёх основных (имприматура, если грунт не имеет цвет, подмалёвок и полупрозрачный слой так называемый лессировочный). И в данном случае важно соблюсти технологию межслойной обработки для создания максимальной адгезии между красочными слоями. Для этих целей применяются методики обезжиривания предыдущего слоя и обработка специальным лаком, основным компонентом которого является уплотненное масло (полимеризированное) [4]. Работа «алла прима» предполагает ведение живописи в один слой за один сеанс, поэтому в данной технике важно сцепление красочного слоя с грунтом.

В работе «МГИ строится» есть отслоения верхних слоев живописи. Следовательно, была нарушена связь между слоями, что могло произойти из-за многих факторов, таких как нарушение этапов обработки, применение некачественных лаков, воздействие внешней среды. Пигменты масляных красок и их использование художником являются отдельной темой для исследования.

Завершающим этапом живописи является нанесение, как правило, слоя лака для защиты от неблагоприятных условий. При этом, существенным недостатком является потемнение лака. Сквозь пленку такого лака начинают искаженно восприниматься зрителем цветовые отношения живописи. Но перед принятием решения по утоньшению защитного слоя и расчистке живописи необходимо провести исследования. Для этого используют изучение в ультрафиолетовом свете, так как по люминесценции старого лака можно сделать выводы о его характере, утратах [5]. На исследуемой картине слой лака неоднородный по толщине

на поверхности живописи, более плотным слоем покрыта верхняя часть работы. Поэтому при работе с лаковым покрытием будут подбираться методы работы относительно толщины лака на выбранном участке.

Таким образом, понимание технологий, использованных мастерами в процессе создания картин, позволяет не только выявить причины их разрушения, но и разработать эффективные методы консервации и реставрации, что делает эту тему особенно актуальной в современном контексте.

Список использованных источников:

1. Киплик Д. И. «Техника живописи». Изд-во Искусство, Москва - Ленинград. 1950.

2. Сланский Б. Техника живописи : живописные материалы : пер. с чеш. – Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1962.

3. Никитин Б. А., «Состояние сохранности и типичные виды разрушений произведений советской масляной живописи». Стенографический отчет Всесоюзной научной конференции по технике живописи и технологии живописных материалов, март, 1964.

4. Девятков М.М. Статья «Межслойная обработка в многослойной масляной живописи». 2001.

5. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи : История и исслед. - М. : Изобразит. искусство, 1982.

© Серегина С.А., 2024

УДК 7.025.4

СКЛЕЙКА РАЗРЫВОВ КРАХМАЛЬНЫМ КЛЕЕМ В РЕСТАВРАЦИИ БУМАЖНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Смирнова А.С.

Научный руководитель Сафонов В.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Бумага – хрупкий и подверженный повреждениям материал, особенно в условиях длительного хранения, воздействия внешних факторов или неосторожного обращения. На поверхности бумажных произведений часто встречаются разрывы, трещины и другие дефекты, которые могут со временем увеличиваться, угрожая сохранности и целостности произведения. Чтобы стабилизировать структуру бумаги и предотвратить дальнейшее разрушение, реставраторы прибегают к процессу склейки повреждённых участков.

Одним из эффективных и широко применяемых материалов для этих целей является крахмальный клей. Благодаря своей обратимости и

мягкому воздействию на бумагу, он позволяет провести консервацию, сохраняя возможность корректировать или убирать реставрационный слой при необходимости. Это делает крахмальный клей особенно ценным в реставрационной практике, где важно учитывать как сохранность объекта, так и необходимость его потенциального повторного вмешательства.

В данной статье будет подробно рассмотрена методика склеивания разрывов на графических произведениях. Крахмальный клей обладает практически прозрачной и слабовыраженной окраской. Для его создания используется качественный кукурузный или картофельный крахмал. Рабочая концентрация клея составляет от 5 до 10%. Для придания клеевой пленке гибкости в состав добавляют глицерин, а для защиты от грибков – антисептический компонент.

Процесс приготовления клея начинается с просеивания крахмала. Далее нужное количество крахмала смешивают с небольшим объемом холодной воды, затем смесь вливают в кипящую воду, тщательно помешивая. Варка осуществляется на водяной бане при температуре около 80°C в стеклянной или эмалированной посуде на протяжении 20 минут, при этом клей постоянно помешивают, чтобы избежать комков. Клей считается готовым, когда он становится прозрачным. После остывания в него добавляют глицерин и антисептик на спиртовой основе (в свежем растворе). Хранить клей нужно в холодильнике, отбирая необходимое количество на день. При таком хранении клей сохраняется до 4-5 дней. Он имеет почти нейтральный pH, примерно 6.

Для склеивания разрывов применялся жидкий крахмальный клей с концентрацией 3-5%, так как он оптимально подходит для укрепления сгибов, краев листа, восстановления утраченных фрагментов и соединения разрывов. В случае если клей уже был приготовлен заранее, для ослабления его густоты нужно его разбавить водой. Чтобы добиться полной однородности без комочков, клей несколько раз пропустить через сито, добавляя воду для нужной текучей консистенции (табл. 1).

Таблица 1 – Приготовление крахмального клея

Состав	Жидкий	Густой
Крахмал	70 г	130 г
Вода дистиллированная	1000 мл	1000 мл
Глицерин	5 мл	8 мл
Антисептик: раствор нипогина в спирте	2 г в 15 мл 96% этилового спирта	3 г в 15 мл 96% этилового спирта

Крахмальный клей часто используется для реставрации бумажных произведений благодаря своей обратимости, прозрачности и мягкому воздействию на материалы. Он не вызывает химических изменений в структуре бумаги, легко удаляется при необходимости, кроме того, он обладает хорошей адгезией и обеспечивает прочное, но гибкое соединение, позволяя бумаге оставаться подвижной и устойчивой к повреждениям. Натуральная основа крахмального клея делает его безопасным для реставрации ценных и исторически значимых произведений, поскольку он

не вступает в реакцию с компонентами бумаги и практически не меняет её внешний вид.

Подклейка разрывов – важный этап реставрации, направленный на укрепление и сохранение целостности бумаги. Тщательная работа с повреждениями предотвращает их дальнейшее распространение и продлевает срок службы объекта. С течением времени бумага становится хрупкой, на ней появляются трещины и разрывы, которые, если их не стабилизировать, могут расширяться и привести к серьёзным повреждениям.

Для начала реставрируемый объект укладывают на полимерную плёнку, чтобы обеспечить удобство перемещения произведения. Затем его располагают на столе с подсветкой, чтобы выявить утраченные участки и обнаружить «срывы фактуры» – места, где нарушена толщина основы. Перед склейкой важно определить верхние и нижние слои разорванных участков. Далее бумагу следует увлажнить, но только после проверки её устойчивости к воздействию воды. Увлажнение смягчает бумагу, делает её податливой, улучшает адгезию клея и обеспечивает прочное соединение реставрационного материала с основой.

После этого разрыв заполняют 3% раствором крахмального клея, излишки которого удаляются влажной марлей. Для восстановления крупных повреждений используют подобранные полоски реставрационной бумаги. Полоску накладывают так, чтобы она полностью перекрывала разрыв и заходила на прочную часть листа на 5 мм. Затем её приклеивают, аккуратно прижимая марлевым тампоном, чтобы удалить избыток клея и пузыри воздуха, добиваясь точного соединения частей по линии разрыва.

Если края разрыва слегка расходятся (имеют зазор и не совпадают), их осторожно подравнивают кончиком скальпеля, а затем соединяют.

Иногда разрывы имеют сложную структуру и могут менять направление. В таких случаях разрыв невозможно заклеить одной полоской, поэтому используют две: сначала наклеивается одна полоска, а на повороте разрыва укладывается следующая с нахлёстом.

В ряде случаев необходимо также зафиксировать жёсткие заломы, так как в этих местах нарушена структура бумаги, и она может начать разрушаться. Если разрыв продолжается заломом, то сначала укрепляют залом, а затем переходят к склейке разрыва.

Тщательно выполненная реставрация не только предотвращает дальнейшее разрушение бумаги, но и обеспечивает долговечность восстановленного объекта. Правильное применение рецептов и соблюдение актуальных методик подклейки позволяют сохранить произведение, продлевая его жизнь.

Список используемых источников:

1. М. К. Никитин, Е. П. Мельникова. Химия в реставрации: Справ. изд. – Л.: Химия, 1990. – 304 с.

2. Привалов В.Ф. Обеспечение сохранности архивных документов на бумажной основе: Методическое пособие /Росархив. ВНИИДАД. – М., 2003. – 112 с.

3. Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. – М.: Красный печатник, 1947. – 143 с.

4. Реставрация произведений графики: метод. рекомендации / ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. – М., 1995. – 183 с.

5. Шуманова И., Илюхина Е. Во власти материала, 2012 // режим доступа: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2012-36/vo-vlasti-materiala/>

6. ГОСТ 7500-85. Бумага и картон. Методы определения состава по волокну. // режим доступа: <http://docs.cntd.ru/>

© Смирнова А.С., 2024

УДК 7.025.22

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА
ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА В УСАДЬБЕ НЕРОНОВО:
СПАСЕНИЕ КОЛЛЕКЦИИ**

Терехина Д.К., Макаричева А.В.

Научные руководители Прозова А.Б., Бережная М.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова», Москва

Летом 2022 года во время реставрационной практики на кафедре реставрации темперной живописи в Российской Академии Живописи Ваяния и Зодчества Ильи Глазунова, нашему курсу выпал шанс принять участие в экспедиции в Костромскую область от лица академии. Поездка была организована проектом «Консервация», были привлечены опытные реставраторы из ведущих московских реставрационных организаций.

В двухстах километрах от Костромы под Солигаличем находится усадьба Нероново – один из наиболее сохранных усадебных комплексов Костромской земли XVIII в. Частью архитектурного ансамбля старинной усадьбы Нероново, принадлежавшей дворянскому роду Черевиных с 1697 по 1917 гг., является храм Воскресения Христова. В паперти храма находится родовая усыпальница дворян Черевиных.

Сегодня в Нероново нет действующего прихода, и добраться до усадьбы достаточно сложно из-за удалённости объекта от населённых пунктов – сейчас туда можно попасть только на тракторе или вездеходе. Но, несмотря на труднодоступность, памятник пользуется популярностью у туристов. Из гостиничного комплекса «Лесной терем в Асташове», расположенного рядом с Чухломой, в усадьбу организованы экскурсии [4].

В подобной практике консервации икон внутри храма в практически полевых условиях были определенные сложности. Консервационные работы начинались с раннего утра, потому как рабочий день был ограничен из-за отсутствия электричества в храме. Однако во второй заезд в августе этот вопрос был решён организаторами, и появилась возможность продолжать работу, не привязываясь ко времени суток.

Возвращаясь к рассказу о памятнике, стоит сказать, что Воскресенская церковь – пятиглавый купольный храм с теплой трапезной и трехъярусной колокольной, построенный по традиционной схеме «кораблем». Храм действовал до 1995 г. и во многом благодаря этому в нем сохранились оригинальные интерьеры конца XVIII – начала XIX вв., а также уникальный, роскошный резной пятиярусный иконостас в стиле барокко. Вероятно, он был создан к освящению храма в 1793 г. Составители «Свода памятников» считают нероновский иконостас «одним из лучших произведений монументального искусства в Костромской области» [3, с. 198-202]. Церковь, к счастью, не подверглась полному разорению и не была заброшена, что сыграло большую роль в сохранении убранства. Регулярные богослужения в Воскресенском храме шли все советское время и прекратились полностью лишь в наши дни. Однако впоследствии храм все же не избежал ни разрушений, связанных с действиями мародеров и вандалов, ни разрушающего действия осадков. По данным обследования памятника 1972 г. отмечались утраты кладки, повреждения главок и центрального барабана, разрушение деревянных перекрытий в колокольне, отсутствие стекол в окнах. Реставрация храма никогда не проводилась. Именно повреждения строения и воздействие атмосферных явлений, вызвавших резкие изменения температурно-влажностного режима, привели к значительному ухудшению состояния икон. Известный фотограф и историк искусства, сотрудник Сектора свода памятников архитектуры и монументального искусства России Государственного института Искусствознания Виталий Михайлович Рудченко в 1977 г. в ходе одной из экспедиций был в Воскресенском храме и сделал подробную фотофиксацию интерьеров. На этих фотографиях хорошо видна сохранность икон и целостность иконостаса. Благодаря тому, что сохранились фотографии, сделанные В.М. Рудченко, можно провести сравнение с состоянием сохранности интерьеров и икон на сегодняшний день [5].

Говоря о стилистических особенностях икон Воскресенского храма, стоит упомянуть, что иконы XVIII века, находящиеся в летнем храме, выполнены в иконописных традициях Солигалича того времени: характерная цветовая гамма, голубой фон с растяжкой, использование розового цвета и растительных элементов. Исследователь и историк русской архитектуры А.В. Чекмарев отмечает, что иконы храма отличались высоким художественным уровнем. Тогда в усадебных храмах

работали мастера, учившиеся в Петербурге и Устюге, из этого и следует такой уровень мастерства иконописцев.

Условия в храме в период нашего пребывания были следующими: гигрометр, установленный координаторами в первый день нашей экспедиции в июле, указывал, что относительная влажность воздуха в помещении храма была выше 90%. В этом случае было необходимо создать условия для регулировки температурно-влажностного режима. Для этого разбитые окна в храме были временно надёжно закрыты защитной плотной плёнкой, а помещение храма в рабочее время постоянно проветривалось. Таким образом, в течение трех дней первого заезда удалось улучшить значение температурно-влажностного режима – относительная влажность воздуха в помещении летнего храма, где хранилась большая часть икон и проводились консервационные работы, опустилась до отметки около 70% [1, с. 78].

Перейдём к основным повреждениям икон Воскресенского храма. У многих икон наблюдались серьезные повреждения основы, что вело к дальнейшим разрушениям памятников. Расхождение досок основы по стыку переходило в вышележащие слои – паволоку, левкас и красочный слой. Паволока (на иконах, где она была обнаружена) в связи с повышенной влажностью в храме и воздействием микроорганизмов (роста плесневых грибов) утратила связь с основой, ткань паволоки потеряла прочность. Постоянные колебания температуры в диапазоне ниже оптимальной для сохранности икон, а также высокий процент относительной влажности воздуха в храме, создающий благоприятную среду для роста микроорганизмов и усиливающий их разрушающее воздействие на иконы, привели к ослабеванию и растрескиванию левкаса. Вследствие такого губительного воздействия почти полностью была утрачена связь левкаса с основой на участках без паволоки – на таких участках образовались плоские отставания левкаса от основы. При этом, на участках с паволокой связь левкаса с ней также была нарушена, вследствие чего образовались отставания грунта от паволоки, локализующиеся преимущественно по краям утрат. На многих иконах образовались выпадения левкаса, осыпи его частей вплоть до утраты трети и более части изображения. Подобные повреждения наблюдались на иконах из прямоугольных ниш на стенах с парными изображениями праотцев. Одним из часто присутствующих разрушений было так же смещение большого количества фрагментов левкаса с красочным слоем.

Разрушения грунта повлекли за собой разрушения красочного слоя в виде растрескивания по грунтовому кракелюру; ослабление связи с грунтом привело к приподнятостям собственно красочного слоя и шелушениям, занимающим значительные площади изображения на многих иконах. Поражение плесневыми грибами наблюдалось на поверхности икон в виде обильного бархатистого или ватообразного налета чёрного и

белого цвета, присутствующего на дереве и в грунтовом кракелюре соответственно. Кроме того, помимо сильного поражения плесневыми грибами, иконы находились под плотным слоем пылевых загрязнений, из-за чего лицевая сторона икон была равномерно серая и изображения сюжетов и святых были неразличимы. Также на многих иконах были обнаружены паутина и останки насекомых (особенно часто и в больших количествах останки насекомых обнаруживались в отставаниях паволоки от основы и оборотных сторонах икон, демонтированных со стен или из иконостаса).

Оценив масштаб разрушений, огромное количество икон и время, выделенное на их консервацию, была выработана методика работы, оптимальная в этих условиях. Мы понимали, что из-за ограничения по времени не было возможности вести продолжительный процесс пропитки для постепенного полного насыщения обесклеенного левкаса клеевым раствором. Поэтому был выработан определённый порядок работы с иконами, направленный исключительно на последующее их хранение с предотвращением дальнейших разрушений и утрат, а также их подготовку к транспортировке в более благоприятные условия для будущей реставрации.

Работа велась в следующем порядке. Прежде всего было необходимо убрать с поверхности загрязнения везде, где это представлялось возможным. Удаление загрязнений и налета плесени с поверхности икон проводилось при помощи мягкой беличьей кисти. Процесс выполняли крайне аккуратно, в той степени, насколько того позволяла сохранность каждого отдельно взятого предмета.

На следующем этапе проводилась антисептическая обработка с использованием 4% водно-спиртового раствора катамина АБ [2, с. 48], который подводился с помощью пульверизатора, кисти и шприца, в зависимости от состояния памятника и вида разрушений на обрабатываемом участке.

Далее мы приступили непосредственно к укреплению аварийных участков при помощи раствора осетрового клея с добавлением антисептика. Аварийные участки напитывались раствором клея (от трех до пяти раз, соответственно состоянию левкаса на каждой отдельной иконе), после чего на поверхность накладывалась профилактическая заклейка из папиросной бумаги [1, с. 114-115]. Под отставания и вздутия левкаса клей подводился методом инъекции [1, с. 118]. На иконах, где присутствовали смещенные фрагменты, последние осторожно помещались на свои места и подклеивались. Фрагменты, место для которых невозможно было определить, были собраны для временного хранения в контейнеры с указанием инвентарного номера, названия иконы и ее размеров. Нужно отметить, что высокая проникающая способность осетрового клея сыграла важную роль, так как позволила достигнуть наилучшего результата в

непростых рабочих условиях при отсутствии большого количества времени для длительных пропиток.

В храме была часть не демонтированных со своих мест икон, находящихся в вертикальном положении: иконы на дьяконских вратах и иконы нижнего ряда барочного иконостаса. Эти иконы требовали особого подхода, потому как их было опасно демонтировать, избежав значительных утрат изображения. Для этого требовалась предварительная защита красочного слоя. Так велась работа, например, с иконой первомученика Архидиакона Лаврентия на дьяконских вратах или с иконой с изображением местного почитаемого святого Авраамия Чухломского.

На иконе Архидиакона Лаврентия изображение лика было по большей части осыпавшимся, а многие другие фрагменты практически «висели в воздухе». Риск, что при демонтаже осыпется почти весь красочный слой, был очень велик. В таком случае нанесение профилактической заклейки в вертикальном положении требовало четкого продуманного подхода. Было принято решение, что заклею необходимо наносить снизу вверх (как в общей массе, так и прикреплению отдельных листов на остроаварийных участках). В такой ситуации, если какой-либо фрагмент осыпется, он останется цел, удержавшись под заклеюйкой, а не разобьётся от падения на пол. Следовательно, будет возможность установить его на место в ходе реставрационных работ. По выбранной методике проводилась консервация всех вертикально расположенных икон. Подобные процессы консервации были проведены на главной храмовой иконе с сюжетом Воскресения Христова.

Одной из самых сложных в работе из-за своей площади и большой ценности стала надвратная икона «Сошествие святого духа на апостолов». Икона также имела все вышеперечисленные повреждения.

Нашей сокурнице Татьяне Чупровой, а также участнице первой экспедиции в работу попал крест из композиции «Распятие с предстоящими Богородицей и Иоанном Богословом». Самым опасным и наиболее поврежденным участком стало изображение лика Христа на отставшем от основы заломанном и смятом участке паволоки. Первоначально необходимо было размягнуть паволоку клеем, чтобы была возможность расправить ее без повреждений. Только после этого участок был подклеен к деревянной основе и нанесена профилактическая заклеюйка.

В процессе работы пришлось столкнуться с тем, что из-за низкой температуры воздуха в храме клей очень быстро студенился, и его необходимо было греть до его возвращения в состояние раствора, при этом не допуская его перегревания, так как работать с клеем, температура которого выше комнатной (22-23°C), было не допустимо из-за плавящегося деструктированного грунта.

Во время работы в храме координаторами был сконструирован стеллаж для временного хранения икон в горизонтальном положении, изолированный плотной плёнкой, защищающей от резких перепадов влажности. Внутри каждого стеллажа были установлены приборы для измерения температуры и относительной влажности воздуха.

В июле, августе и октябре 2022 г. были проведены три экспедиции, в ходе которых было законсервировано около 60 икон, была проведена их опись и фотофиксация. Аварийные иконы переведены в горизонтальное положение на специально подготовленных стеллажах, проведены работы по удалению поверхностных загрязнений, антисептированию и нанесению профилактической заклейки; в отдельные подписанные контейнеры с каждой иконы были собраны осыпи. Подготовленными к транспортировке иконы были перевезены в Москву для дальнейших работ.

На момент нашей первой экспедиции состояние большинства икон было шокирующе плачевным, особенно тех произведений, у которых наблюдались крупные утраты изображения. На протяжении всего проведенного нами в Нероново времени нашей группе удалось провести огромную работу по консервации аварийных памятников, тем самым спасти их от полного разрушения. Работа в Воскресенском храме стала для нас колоссальным профессиональным опытом. И несмотря на то, что работа была крайне сложной и напряжённой, мы были счастливы участвовать в этом благородном деле.

Список использованных источников:

1. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учеб. пособие для высших учеб. заведений / [Г. С. Клокова, О. В. Демина, А. В. Инденбом и др.]. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. – 240 с.: илл.

2. Реставрация станковой темперной живописи: Учебник для реставрационных отделений художественных училищ. / [Г. А. Богданов, Е. М. Кристи, В. В. Филатов, С. В. Филатов]; Под ред. В. В. Филатова. М.: Изобразительное искусство, 1986. – 60 с.: ил.; [52] л. ил. с. 48.

3. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Выпуск IV. / авт. В.М. Рудченко, Г.К. Смирнов, П.Н. Шармин, Е.Г. Щеболева. – Кострома, 2002 г. 256 с., ил. С. 191 – 202.

4. Воскресенский храм. Усадьба Нероново Солигаличский район Костромской области // Проект «Консервация», сайт проекта. URL: <https://arch-conservation.ru/neronovo> (дата обращения 10.02.2024).

5. Государственный институт искусствознания. Карточка усадьбы Нероново. // Свод памятников архитектуры и монументального искусства России, электронный каталог. URL: <http://svodokn.ru/object/101526073> (дата обращения 02.02.2024).

© Терехина Д.К., Макаричева А.В., 2024

УДК 7.025.4

РЕСТАВРАЦИЯ: ЭТИЧЕСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Трифанова С.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

Когда мы узнаем, что же такое на самом деле реставрация, сразу хочется задать вопрос – для чего человек стремится сохранить или восстановить какой-либо предмет? Ответ лежит на поверхности, потому что он ценит и дорожит им. Но каким же образом происходит этот процесс?

Подойдем к вопросу с точки зрения профессиональных реставрационных работ. В понятие реставрация сразу входит два рода действий: сохранение и восстановление.

Углубимся в термин «Реставрация». Гаспар Фоссати (1809-1830 гг.) первым ввел в отечественную и мировую практику методы послойного удаления наслоений краски, а также закрепил в русском языке данный термин. Первые сведения о реставрации датируются средневековьем, школы профессиональной реставрации стали складываться в 12-13 веке.

Реставрация, как и любая другая деятельность не стоит на месте, и со временем появляются все новые и новые методы исследования и сохранения культурного наследия. По данным экспертов, половина памятников федерального значения находится в неудовлетворительном состоянии, а 10% – в аварийном.

Но что же мы должны сделать для того, чтобы сохранить или восстановить какой-либо предмет? Провести комплекс определенных реставрационных мероприятий, направленных на предотвращение последующих разрушений и достижение оптимальных условий продолжительного сохранения памятников материальной культуры; естественно подбирая определенные мероприятия для каждого предмета, ведь неправильно выбранная методика может не помочь или на напротив усугубить ситуацию.

На плечи реставратора ложится большая ответственность – главными из которых являются этический и эстетический аспекты.

Этический аспект конечно же заключается в спасении объектов культурного наследия. В том, что каждый отреставрированный предмет, может быть, не только показан, но и изучен, реставрационный памятник может быть источником данных о той или иной эпохе. Никогда не знаешь, где можно найти информацию для нового открытия.

А эстетический – конечно в том, что предмет может быть показан на экспозиции в музее или же на выставке. Так же хочется добавить, что и в

самом процессе реставрации есть некая эстетика. Эстетика перерождения памятника из аварийного состояния в экспозиционное. Все расчистки, склейки, восполнения и тонировки – это ремесло, которое само по себе заслуживает внимание, даже не акцентируясь на результате.

Рассмотрим данные аспекты на примере Изразца печного (стенного) рельефного расписного (изразца-панно), из Угличского государственного историко-архитектурного художественного музея.

Полагаясь на музейные данные, памятник был изготовлен на заводе Лисовского в городе Витебск. Изучая данные, мы выяснили что В 1877-1914 гг. в Витебске действовал изразцово-майоликовый завод, основанный дворянином Брониславом Яковлевичем Лисовским, который находился на Кафельной улице. В настоящее время это проспект Фрунзе 41б, где сохранились корпуса завода. Завод производил печной терракотовый, белоглазурованный и золочёный кафель и майолику. Производство отличалось высокой по тем временам технической оснащённостью. Клеймо на реставрируемом изразце отсутствует, поэтому мы полагались на внешнее сходство с выпускаемой продукцией завода Лисовского. Продукция завода отличалась особым изяществом. В основном там изготавливались гладкие изразцы с росписью, на белом фоне выполнялась роспись желтой, синей, зеленой, коричневой эмалями применялись и золотосодержащие люстры.

Изображаемые сюжеты выпускаемой продукции часто сопровождалась пояснительными надписями. Выполнялись в технике надглазурной росписи и назывались «изразец-панно», которое являлось «визитной карточкой» изразцово-майоликового завода Б.Я. Лисовского в Витебске. В качестве сюжетного мотива использовались гравюры известных художников, книжные иллюстрации и др. Полагаясь на внешние сходства и данные музея, мы пришли к выводу, что изразец был изготовлен на заводе Лисовского, в Витебске.

Состояние изразца при поступлении на реставрацию было неудовлетворительное. Памятник был разбит на 5 осколков (23x33 см, 5x13 см, 5x18 см, 25x24 см, 8x28 см), три верхние части были склеены между собой темно-коричневым клеем. Присутствовали общие загрязнения, отложения копоти с внутренней стороны панно и стенках румпы.

Наблюдались мелкие кракелюры, трещины и шелушения глазури на лицевой пластине. На рельефных деталях рамы, по краям и на рёбрах, находились значительные сколы с утратами глазури и керамического материала, поверх которых был нанесен полупрозрачный клей.

Верхняя и нижняя выступающие части рамы утрачены. На боковых гранях и румпе остатки раствора глины и песка. Значительные сколы по краям стенок, ½ часть румпы утрачена, с потерей 3 крепежных отверстий.

Так же с нижней части румпа была сточена на 9 см, предположительно для более удобной фиксации на печи.

Перед проведением реставрационно-консервационных мероприятий были проведены необходимые визуальные и физико-химические исследования, а также был утвержден план реставрационных мероприятий: фотофиксация (до, в процессе, после реставрации); обеспыливание; промывка с ПАВ; расшивка фрагментов термическим способом; очистка от стойких загрязнений при помощи химических компрессов; укрепление трещин и шелушений глазури; восполнение методом «прямое наращивание» (сколы глазури на лицевой пластине); склейка фрагментов; мастиковка швов склейки и восполненных фрагментов; абразивная обработка швов склейки и восполненных фрагментов; восполнение методом «прямое наращивание» (румпа); моделирование по косвенным аналогиям (рельефные элементы с верхней и нижней части) – лепка из пластилина недостающих фрагментов, снятие силиконовых форм, отливка в формы восполнения, склейка восполненных фрагментов; мастиковка восполненных фрагментов; абразивная обработка восполненных фрагментов; тонировка восполненных фрагментов и швов склейки; покрытие консервирующим составом; нанесение инвентарного номера; оформление реставрационной документации.

После фотофиксации памятника, было произведено полное обеспыливание мягкой синтетической кистью.

Далее памятник погружался в воду при температуре 50-60°C до полного насыщения. Дальнейшая чистка производилась нейтральным гелем-мылом «Ушастый Нянь».

Расшивка клевого шва была произведена при помощи компрессов с горячей кипяченой водой (60-70°C) для размягчения шва склейки. Остатки клея убирались при помощи скальпеля без применения излишних усилий. Процедура проводилась многократно, до полной расшивки фрагментов.

Очистка от стойких загрязнений проводилась при помощи наложения химических компрессов с ацетоном. Предварительно памятник насыщался дистиллированной водой. Процедура повторялась многократно.

Перед процедурой укрепление трещин и шелушений глазури места пропитки были обезжирены этиловым спиртом (95%). Процесс проводился при помощи 5% клея ПВБ (PVB B60H) (раствор в этиловом спирте).

Первое восполнение производилось на лицевой пластине, методом «Прямое наращивание». Места восполнения были обезжирены этиловым спиртом (95%) и пропитаны при помощи 5% клея ПВБ (PVB B60H) (раствор в этиловом спирте), в два слоя. Восполнение производилось двухкомпонентной эпоксидной массой «Magic Sculpt» и акрилового грунта-левкас «Таир».

Далее была произведена поэтапная склейка всех фрагментов, с предварительной пропиткой швов склейки (швы склейки были

обезжирены этиловым спиртом (95%) и пропитаны при помощи 5% клея ПВБ (PVB B60H) (раствор в этиловом спирте), в два слоя.), которая проводилась клеем БМК-5 (20% раствором в изопропиловом спирте + ацетон 4:1).

Мастиковка швов склейки и восполненных фрагментов производилась акриловым грунт-левкасом «Таир». Замастикованные места были абразивлены с использованием скальпеля, наждачной бумаги разной зернистости и шлифовальной губки («KOVAX» ULTRAFINE, зернистостью 400-600 (Абразивные губки HIGHFLEX SOFTRAD 115×140×6 мм, Япония).

После была восстановлена румпа методом «прямое наращивание» с предварительной пропиткой мест восполнения (Места восполнения были обезжирены этиловым спиртом (95%) и пропитаны при помощи 5% клея ПВБ (PVB B60H) (раствор в этиловом спирте), в два слоя.).

Перед началом этапа восполнения, из пластилина, были вылеплены границы стенки румпы. Восполнение производилось гипсом ГВВС-16, который заливался между пластилиновых границ, формируя стенки румпы.

Рельефные верхний и нижние элементы были восполнены при помощи Моделирования по косвенным аналогиям с предварительной пропиткой мест восполнения (Места восполнения были обезжирены этиловым спиртом (95%) и пропитаны при помощи 5% клея ПВБ (PVB B60H) (раствор в этиловом спирте), в два слоя.).

Утраченные части вылепливались вручную из скульптурного пластилина. Со слепленных из пластилина фрагментов были сняты силиконовые формы двухкомпонентной массой «Zeta plus». В снятые силиконовые формы была произведена отливка гипсом ГВВС-16, затворенным в пропорции 1:1. Предварительно гипсовые формы и швы склейки были обезжирены этиловым спиртом (95%) и пропитаны при помощи 5% клея ПВБ (PVB B60H) (раствор в этиловом спирте).

Склейка фрагментов проводилась клеем БМК-5 (20% раствором в изопропиловом спирте + ацетон 4:1).

Далее были произведены мастиковка грунт-левкасом «Таир» и абразивная обработка наждачной бумаги разной зернистости и шлифовальной губкой.

Была произведена тонировка акриловыми титановыми белилами «Амстердам», акварельными красками «Ленинград».

Покрытие консервирующим составом произведено с использованием водостойкого кремнийорганического лака МСН-7 (30% раствор в уайт-спирите) (полиметилсилазан в толуоле).

Нанесение инвентарного номера производилось с оборотной стороны, на восполненном фрагменте румпы, при помощи черного маркера размера 0.1 на заранее подготовленную подложку из клея БМК-5

(20% раствором в изопропиловом спирте + ацетон 4:1) так же еще один инвентарный номер был выполнен в форме бумажной этикетки на нити, прикреплённой к одному из крепежных отверстий.

В результате проведенных мероприятий памятник приобрел экспозиционный вид, предотвращены процессы дальнейшего разрушения. Изразец стал цельным, восполнены утраты и повреждения керамического материала. Утраченные фрагменты укреплены и восполнены. Улучшена материально-эстетическая сохранность памятника. Изразец приобрел экспозиционный вид, а также были соблюдены все этические и эстетические аспекты в процессе реставрации. Смотря на проделанную работу, можно сделать вывод, что реставрация является неотъемлемой частью сохранения культурного наследия, что этические и эстетические аспекты являются важной и не заменимой частью данного процесса. Ведь каждый отреставрированный предмет, помогает нам углубиться в историю и продлить память о ней на долгие годы. Мы, как реставраторы, проводим комплекс определенных реставрационных мероприятий, направленных на предотвращение последующих разрушений и достижение оптимальных условий продолжительного сохранения памятников материальной культуры для того, чтобы донести сведения о культуре и времени. Ведь сам термин реставрация подразумевает под собой выявление культурно-исторического значения памятника. Но иногда идет недооценка роли культурного контекста, но методология компромисса, призвана установить баланс между историческим и художественным аспектом в лице реставрационного объекта. Рассматривая в данной статье этические и эстетические проблемы реставрации, мы можем как-то по-иному взглянуть на реставрационную деятельность, мы отходим от прежних позиций, например, от тех, что констатированы в последних статьях Л.А. Лелекова, ведь реставрация, как и другой вид деятельности не стоит на месте, и открывает в себе все более новые и новые аспекты.

В заключение хочется сказать, что нельзя просто отреставрировать предмет не изучив его, не углубившись в его историю и не сохранив его эстетический вид.

Список использованных источников:

1. Алешин А.Б. Этические аспекты реставрационной деятельности.// Всесоюзная научная конференция музейных работников «Методологические проблемы охраны и реставрации музейных ценностей в СССР». Москва: ВНИИР; 1987.

2. Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. Москва: 1947.

3. Лелеков Л.А., Зверев В.В. Методические рекомендации по реконструкции и реставрации археологических находок, журнал «Художественное наследие».

© Трифанова С.С., 2024

УДК 7.025.4

ПРЕДРЕСТАВРАЦИОННЫЙ ВИЗУАЛЬНЫЙ ОСМОТР И СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТИЛЯ, НАЙДЕННОГО ПРИ РАСКОПКАХ КУРГАНА В г. ВОЛЖСКИЙ

Чистякова М.С.

Научный руководитель Панкратова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

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

*Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт востоковедения Российской Академии Наук, Москва*

Археологический текстиль – редкая находка в любой экспедиции. Под влиянием времени и многочисленных неблагоприятных внешних условий он легко разрушается и чаще всего вообще не доходит до наших времен. Спасает текстиль только мерзлота, сильная сухость или окислы железа, но в то же время они могут стать и серьезной угрозой для волокна, так как приводят к иссушению, изменению цвета и т.д. Именно поэтому каждый экземпляр подобного текстиля должен тщательно и максимально полно изучаться, вне зависимости от его происхождения и размера. Обычно наибольший интерес у археологов и исследователей вызывают фрагменты одеяний и крупных остатков текстиля, хотя чаще всего перед нами оказываются как раз небольшие, чудом не истлевшие обрывки ткани разного предназначения. Их исследование вызывает интерес как способ собрать максимально полный спектр данных о текстильном деле прошлого, позволить выявить текстильные центры и, в конце концов, может привести к удачной реконструкции ткацкого производства [1].

Археологический текстиль, рассматриваемый в данной статье, обнаружили при исследовании одиночного кургана № 20 (г. Волжский, Волгоградская область) в погребении № 4. Здесь покоилось тело представителя знати сарматов, кочевников, живших примерно с III века до н.э. по IV век н.э. на степной части Евразии. Датировано это погребение II веком до н.э., а раскопки проводились в 2023 г. под руководством О.А. Шинкарь. Они оказались очень плодотворны: помимо нетронутого костяка было найдено много погребального инвентаря, в том числе и бронзовое зеркало, на котором покоились 4 маленьких текстильных фрагмента – остатки, вероятно, двух мешочков.

Курганные условия являются неблагоприятными для сохранения текстиля из-за работы микроорганизмов, влияния почвенных кислот, влаги. Кроме того, если текстиль был частью одеяния погребенного, в ходе разложения тела он может менять свое местоположение или еще активнее разрушаться. Сохранению наших образцов способствовало бронзовое

зеркало, так как окислы меди, взаимодействуя с текстилем, не дают ему разрушаться, но при этом они меняют цвет текстиля, что затрудняет его атрибуцию [2, с. 6-8]. Исследуемые же образцы свой цвет сохранили.

Полноценное исследование археологического текстиля включает в себя несколько этапов: визуальный осмотр, очистка и пластификация, материаловедческий анализ, структурный анализ, классификация текстиля, описание археологического текстиля. Также сюда можно при возможности включить и другие этапы: поиск аналогий, историко-культурный анализ, реконструкция приспособлений для изготовления текстиля [3, с. 84-92]. В данной статье будут приведены результаты визуального осмотра (органолептический метод), метода определения волокна по горению и, насколько возможно, структурного анализа. Эти данные помогут заложить основу для последующей работы, включающей очистку и более подробное инструментальное изучение.

Начнем с визуального осмотра. Исследуемые объекты – 4 небольших фрагмента текстиля, самый большой из которых составляет 1,5 на 3 см. При обнаружении они были обработаны ПЭГ-400; далее полноценной очистке не подвергались, из-за чего покрыты остатками почв. Кроме того, на поверхности образцов можно заметить зеленые крупинки, возможно, как раз кусочки коррозированного металла от зеркала. При этом, как уже было сказано, цвет образцов – равномерно коричневый – не изменился под влиянием окислов меди, чью степень распространения лучше проверять в лаборатории при более пристальном исследовании.

Наконец, образцы не только малы по размеру, но и довольно хрупки, нити при отделении стремятся распасться на волокна или разламываются. Конечно, ПЭГ-400 как пластификатор помог извлечь и сохранить образцы, однако дальнейшая работа с текстилем должна быть чрезвычайно аккуратной.

Метод горения указал на белковое происхождение материала (шерсть); окончательный вердикт лучше выносить после осмотра волокон под микроскопом.

В структурный анализ входит определение переплетения, крутки нити (Z- или S-крутка), тонины нити основы и утка и плотности ткани (количество нитей на 1 см.). Так как полученные нами фрагменты довольно малы, определить, где нить утка, а где нить основы, не представляется возможным, поэтому мы будем обозначать их как нить первой структуры (расположены горизонтально) и нить второй структуры (расположены вертикально) [4, с. 32].

Образец 1. Фрагмент ткани размерами 3 см. на 1,5 см. Волокно Z-крутки по нити первой и второй структур, тонина обеих нитей 1 мм. Переплетение простое полотняное, довольно рыхлое, плотность нитей на 1 см. по нити первой структуры – 7 нитей, по нити второй структуры – 5 нитей. Во фрагменте имеется две нескрученные (или раскрутившиеся)

нити, состоящие из более темных по сравнению с остальным полотном волокон или волосков (рис. 1).



Рисунок 1 – Простое полотняное переплетения образца 1.

Образец 2. Фрагмент ткани размерами 1,6 см. на 0,5 см. Обладает теми же характеристиками, что и образец 1.

Образец 3. Фрагмент ткани размерами 2,8 см. на 2,1 см. Волокно Z-крутки по нити первой и второй структур, тонины обеих нитей 0,5 мм. Переплетение полотняное репсовой структуры, плотное, без просветов. Плотность ткани на 1 см. по нитям обеих структур – 18-20 нитей (рис. 2).



Рисунок 2 – Полотняное переплетение саржевой структуры образца 3.

Образец 4. Фрагмент ткани размерами 3,1 см. на 1,4 см. Обладает теми же характеристиками, что и образец 3.

Для систематизации результатов, полученных выше, мы использовали таблицу, предложенную Т.Н. Глушковой в одной из ее статей [5] (табл. 1).

Таблица 1 – Характеристика образцов 1-4.

Номер образца	Переплетение	Нить первой структуры		Нить второй структуры		Плотность на 1 см.	
		Тонина	Крутка	Тонина	Крутка	По нити первой структуры	По нити второй структуры
1, 2	Простое полотняное	1 мм.	Z	1 мм.	Z	7 нитей	5 нитей
2, 3	Полотняное репсовой структуры	0,5 мм.	Z	0,5 мм.	Z	18-20 нитей	18-20 нитей

Данные образцы являются каплей в море археологического текстиля, но и они играют важную роль в изучении текстильного дела кочевников. Однонаправленное прядение нитей, особенно Z-кручение, является наиболее древним [6, с. 71] и поэтому ожидаемым для данных фрагментов. Шерсть также можно назвать частым материалом для прядения – ведь кочевники пасли разнообразный скот, среди которого были и овцы. Однако дальнейшее исследование с использованием различных методов и микроскопа могут дать больше интересной информации о быте и нормах сарматов.

Приношу благодарность О.А. Шинкарь за предоставление археологического материала для данной статьи.

Список использованных источников:

1. Глушкова Т.Н., Сутула А.В. Методология и методика источниковедческого исследования археологических текстильных

материалов // Время и культура в археологоэтнографических исследованиях древних и современных обществ Западной Сибири и сопредельных территорий: проблемы интерпретации и реконструкции. – Томск: Аграф-Пресс, 2008. – С. 31–34.

2. Глушкова Т.Н. Особенности археологических текстильных материалов и способы их атрибуции // Поволжская археология, №. 3 (13). – 2015. – С. 6-16.

3. Глушкова Т.Н. История изучения древнего плетения и ткачества в отечественной археологии. – Сургут, 2006. – 96 с.

4. Вострокнутова Г.И. Исследование текстильных изделий Бояновского могильника // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции, №. 12. – 2017. – С. 31-49.

5. Глушкова Т.Н., Сутула А.В. Опыт систематизации технологической информации об археологическом текстиле // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. Т. III. – М., 2008. – С. 162 – 164.

6. Глушкова Т.Н. Археологические ткани Западной Сибири. – Сургут: СурГПИ, 2002. – 206 с.

© Чистякова М.С., 2024

Авторский указатель

- Бондаренко М.В., 90
Буюк Ю.В., 159
Гаврилова О.Е., 115
Глактионова В.М., 163
Горшкова В.М., 44
Грибова Е.В., 197
Гусова Д.Т., 156
Демидова М.Д., 6, 120
Дьяченко Т.С., 168
Заболотская Е.А., 148
Ильина А.М., 173
Кирзеев В.В., 197
Кичкине А.В., 111
Кочкурова А.А., 176
Краснова А.Н., 182
Крутенко М.Р., 185
Крюкова В.А., 190
Кузьмина Д.В., 193
Кумаритова А.С., 197
Купреева Д.В., 39
Люскина А.Л., 201
Макаричева А.В., 219
Максимова И.А., 6
Морозова Е.В., 93
Мясникова А.Д., 4
Наумова Д.С., 6
Нефедова А.И., 10
Никитина Л.Л., 115
Николаева Е.В., 10
Окружнова В.Д., 204
Павленко П.С., 14, 19, 23
Патрушева Е.Д., 28
Пригонюк Е.В., 31, 36
Пыркова М.В., 159, 163, 204
Рагимова Д.А., 39
Райбац Ю.Д., 207
Ревунова А.В., 44
Резцова С.А., 210
Самратов И.М., 39
Седова Р.И., 49
Серегина С.А., 213
Синякова В.Е., 53, 57
Смирнова А.С., 61, 216
Сторожева Л.О., 64
Сунцова Е.Ю., 67
Тенгизова М.А., 71
Терехина Д.К., 219
Трегубина К.А., 74
Трифанова С.С., 225
Туболушкина А.Г., 64
Туровская Ю.В., 61, 152
Уваров В.Д., 139
Усова А.С., 78, 82
Фадеева В.И., 85
Фарманян А.А., 90
Федорченко Д.П., 93
Федотова П.Д., 96
Феофанов Е.А., 99
Фирсова Ю.Ю., 71
Хиценко П.Н., 104
Цагаева К.М., 107
Цой А.О., 111
Чистякова М.С., 230
Чупахина Е.А., 115
Шакирова А.Р., 120
Шалёная Е.С., 124
Шамшина Л.М., 128
Шамшина С.С., 128
Шеховцова Д.С., 31, 36
Шлыкова Н.Е., 131
Эрелс С.А., 139
Юдкина А.Н., 143
Яковлева А.С., 148
Янченко А.А., 152
Яруллина А.В., 156

Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2024»

Часть 2

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.

Все материалы отображают персональную позицию авторов.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. ____ Тираж 30 экз. Заказ №151-Н/24

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