

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



ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
«Дизайн и искусство - стратегия
проектной культуры XXI века»
ДИСК-2022

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

5
ЧАСТЬ

МОСКВА - 2022

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**

**Всероссийский форум молодых исследователей
«Дизайн и искусство –
стратегия проектной культуры XXI века»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
Всероссийской
научно-практической конференции
«ДИСК-2022»**

Часть 5

МОСКВА

УДК 378:7(06)
ББК 74.58:72
В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2022»: сборник материалов Часть 5. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – 241 с.

ISBN 978-5-00181-356-9

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2022», состоявшейся 14-17 ноября 2022 г. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

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

УДК 378:7(06)
ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., проректор по науке и инновациям; Оленева О.С., доцент; Гуторова Н.В., начальник ОСНИР; Рыбаулина И.В., заведующий кафедрой; Волкодаева И.Б., заведующий кафедрой; Андросова И.В., старший преподаватель; Бузькевич А.О., инженер

Дизайн обложки Крышевич В.В.

Научное издание

ISBN 978-5-00181-356-9 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2022
© Коллектив авторов, 2022

**БОГЕМСКАЯ ШКОЛА ГРАВИРОВКИ
И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РУССКОЕ СТЕКЛО 18 века**

Потарева А.А., Афиногентова А.В.

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

В статье рассказывается о возникновении школы обработки стекла методом гравирования. Описываются технологические изобретения мастеров Богемии. Проводится исторический анализ развития стеклоделия в России 18 века, описываются стилистические особенности декора гравированного стекла в России. Путем исторического анализа, а также изучения стилистики декора того времени рассматриваются особенности гравированных отечественные изделий и сравниваются с изделиями чешских мастеров того же исторического периода. За основу изучения взят период истории русского стеклоделия XVIII, который называет золотым для русского гравированного стекла.

Стеклоделие – одно из древнейших видов прикладного искусства. Его развитие отображает как политические, так и экономические возможности общества в разные этапы истории. Об этом можно судить не только по составу и качеству стекла, но и по предпочтению в декоре. Материал диктует и устанавливает возможности, а увлечённость и энтузиазм мастеров приводят к новым открытиям. Так в начале XVII века было изобретено калиевое стекло. По свойствам оно было самым прозрачным на тот момент времени, но не пластичное. Изделия из него получались тяжелые и с толстыми стенками. Именно это стекло идеально подошло для техники гравирования, в которой отличились мастера-гравера Богемии (ныне западная часть современной Чешской Республики), которых приглашали в разные страны, чтобы они работали и обучали местных художников.

Техника гравирования изобретена в глубокой древности. Изначально стекло гравировалось инструментом, похожим на стилус с алмазным наконечником. Им выполняли преимущество надписи, выцарапывая или выдалбливая их точно. Примеры таких работ находят на территории Ассирии. В середине III в. н.э. в Александрии стали использовать гравировальный станок с абразивным кругом. Использование этого станка основывается на приемах огранки драгоценных камней. Эта технология применялась и на территории Древней Рима, где была сделана Портландская ваза. Она сделана из двух слоев цветного стекла и рисунок вырезан, как камей – рельефно, т.е. имеет внешний объем. Технологии того времени не позволяли снимать слои стекла во внутрь, что в классическом понимании и является гравировкой. Из этого можно сделать вывод, что

гравировка имеет множество технологических воплощений. С XVII века и по сей день, классическое определение для техники гравировки следующее: гравировка стекла – это способ декорирования, путем нанесения на него рисунка, состоящего из матовых и полированных элементов, и представляет собой снятие слоя стекла с помощью специальных инструментов и абразивных материалов [5, с. 91]. Этот процесс называется шлифовкой. Любая гравировка состоит из трёх этапов: Шлифовка – первичная обработка, ей снимаются толстые слои стекла. Дистировка – вторичная обработка для доработки и детализации. Ей можно устранить недостатки первичной обработки. Полировка – дополнительная обработка, с ее помощью отшлифованная поверхность становится гладкой и прозрачной. К абразивам относятся алмаз, корунд, наждак, песок – все, что способного царапать стекло. По консистенции абразив представляет собой песок разной зернистости (размер крупинок). Одними из самых используемых инструментов для шлифовки стекла стали станки и круги, которые являются сменной деталью для станка и различаются по размеру и материалу. Так для шлифовки и дистировки используются круги из меди и абразивные круги, а в полировке из пемзы, дерева и войлока. Станок с медными кругами (рис. 1) применялся для гравировки в XVII-XVIII веках. Этот станок придумал Каспар Леман – чешский мастер, положивший начало пражской школе мастеров-граверов Богемии. Рисунок наносится не самими кругами, они служат для абразива, который по необходимости добавляется отдельно на круг [4, с. 28]. Чтобы избежать перегрева, сверху на круг подается вода или масло. Шлифуемый предмет располагается под кругом и рисунок воспроизводился на внешней части предмета. Изображение получается рельефным и матовым (рис. 1).

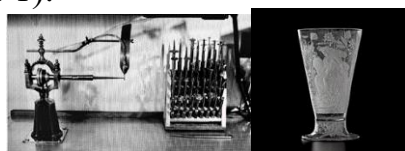


Рисунок 1 – Станок для рельефной гравировки с медными кругами; фужер, выполненный на этом станке его изобретателем Каспаром Леманом.

Главенствующий стиль, распространённый на территории Германии и Богемии XVII-XVIII века, – барокко. Ему характерно стремление к величию образов и пышности форм, обилие декора на основе растительных мотивов, высокая детализация. Рисунок равномерно покрывал чашу бокала. Бокалы Богемии имели характерную форму перевернутого колокола на резной ножке, подставка которой тоже покрывалась гравированным узором или росписью. Они часто украшались резными крышками. В композицию гравировки богемской школы обязательно входили рокайль – элемент орнамента, представляющий собой стилизованную раковину или ее элементы, и картуш – декор, представляющий собой полураскрытый свиток или шит, обрамлённый свитками и растительными элементами, внутри которого расположен герб или вензель.

Все перечисленные выше детали отображены в предметах собрания музея Оружейных палат Кремля (рис. 2), и как отмечает Горбатова И.В., отличить изделия, относящиеся к началу 1700-ых годов, европейских мастеров от отечественных крайне тяжело, как и установить авторство. Это связано с тем, что большинство изделий лишены заводских марок, пометок, имен или инициалов мастеров [3, с. 11]. Ученики копировали у учителей, стремясь овладеть технологией.



Рисунок 2 – Кубки. Богемия, 1730-е годы. Собрание Оружейных палат Московского Кремля.

Только в середине XVIII века, в изделиях русского гравированного стекла появляется уникальное отклонения в декоре от изделий чешских мастеров того времени. Это было выявлено и рассмотрено такими исследователями-искусствоведами стекла и керамики как Ашарина Н.А., Долгих Е.А., Малинина Т.А. и другими. Они отмечают формирование отечественной школы гравировки, и что подобные изделия имеют повышенную ценность и представляют отдельный интерес для истории. Для изучения русского стиля обратимся к деятельности Ямбургского и Петербургского заводов, примерно с 1730 годов. Особый интерес вызывает мастер-резчик Василий Пивоваров. Именно с его именем связывают ряд работ, выполненных рукой одного мастера [1, с. 58.]. Как отмечает Ашарина Н.А., они достойны пристального внимания, потому что показывают, как мастер трактует стиль барокко. Пропуская через себя его основы, мастер создает собственный стиль, чертами которого стало: отступление от симметрии в картуше и рокайлях (рис. 3), предпочтение нехарактерного растительного орнамента, сочетание архитектурного пейзажа и портрета, расширение сюжетов. С выявлением стиля Василия Пивоварова можно говорить о формировании русской школы гравировки, отличительными чертами которой стала «живописная», мягкая прорисовка; растительно-орнаментальный декор с ягодами («клюква») и фруктами, собранными в корзины (рис. 3).



Рисунок 3 – Кубок и его фрагмент с задней стороны чаши. Ямбургский завод, 1730-е годы. Собрание Оружейных палат Московского Кремля.

Одним из элементов декора, характерным исключительно для наших мастеров является крупный рокайльный завиток. Им разделяли сюжетные «сценки». Русское гравированное стекло отличается декоративной щедростью, размашистостью и непосредственностью. Не смотря на

щедрость декоративных элементов, отечественные мастера не стремятся покрывать бокал «ковровым рисунком» (рис. 2) – в композиции присутствуют как малые, так и крупные элементы.

К 1770 годам роскошные кубки с гравировкой императорского завода отходят на второй план, уступая место более простым рюмкам и бокалам, выполненным из цветного и бесцветного стекла и украшенных золотой росписью. Растущий интерес к цветному стеклу вытесняет гравированное стекло.

Благодаря высокому техническому мастерству богемские мастера достигли высочайших успехов в области гравирования стекла. Богемская школа гравировки повлияла на все школы Европы того времени. Эстетика русской гравировальной школы возникла на основе технологических приемов богемский и немецких мастеров. При этом обладает абсолютно уникальным шармом, вдохновленным народным творчеством, и поражает тонкостью и сложностью выполненного декора. История русского гравированного стекла отображает не только исторические события нашей страны, но и отображает ее самобытность. Она является одним из богатейших пластов в русской культуре, что прекрасно отображено в собраниях музеев.

Список использованных источников:

1. Ашарина, Нина Александровна. Русское стекло XVII - начала XX века. Москва: Галарт, 1998

2. Долгих, Елена Владимировна. Русское стекло XVIII века: собрание государственного музея керамики и стекла «Усадьба Кусково». Москва, 1985.

3. Горбатова, Ирина Витальевна. Художественное стекло XVI - XVIII веков. Москва: [Гос. Историко-культурный музей заповедник «Московский Кремль»], 2006

4. Е. А. Власова, Г. А. Гущина - Санкт Петербург: Издательский дом «Инкери», 2020 Гравировка в художественном стекле : материалы научно-практической конференции : сборник докладов научно-практической конференции.

5. Сергеев Ю. П. Выполнение художественных изделий из стекла: Учеб. для худой. вузов и уч-щ. - М.:Высш. шк., 1984.

6. Ланцетти А. Г., Нестеренко М.Л. Изготовление художественного стекла: Учеб. для худож. вузов и худой.-пром. училищ. - 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Высш.шк., 1986

7. В. Г. Власов - Богемское стекло, богемский хрусталь, богемское стекло // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-Классика. 2004.

8. Б.А Шелковников - Русское художественное стекло., Л. 1969.

© Потарева А.А., Афиногентова А.В., 2022

ОРНАМЕНТ АРТ-ДЕКО ОТ ИСТОКА ДО НАШИХ ДНЕЙ

Прогунова Д.А.

Научный руководитель Рыбаулина И.В.

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

Арт-деко – направление в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. Стиль арт-деко представляет собой модернизм, который транслирует через себя модные веяния 20-х годов прошедшего столетия. Он включает в себя индивидуально изготовленные предметы роскоши и изделия массового производства. Основной целью арт-деко было создание антитрадиционной элегантности, символизирующую блеск богатства и изысканности. Отличительными чертами орнаментов стиля являются плоскостные, обтекаемые чистые формы.

Искусство арт-деко является многоликим и обширным явлением 20-х годов 20 века. Художники и декораторы этого направления стремительно уходили от живописных задач, перенося свое видение искусства на шпалеры, костюмный и интерьерный текстиль. Стилистика орнамента впитала в себя обширное количество заимствованных частей, после синтеза которых появился арт-деко. Развитие стиля было стремительным процессом. В таком же непрерывном изменении находилось и текстильное искусство арт-деко. Первые зачатки стиля сформировались в годы перед Первой мировой войной. Полное оформление, с четкими критериями и идеями, стиль получил в период Международной выставки в Париже 1925 года до наступления великой депрессии 1929 года. Публика остыла к чрезмерной стилизации и сухости художественного повествования в дизайне текстиля. Времена индустриализации требовали новых смелых решений, вследствие чего на авансцену вышли ткани в стилистике необарокко и неоклассицизм в интерпретации арт-деко. Основная орнаментальная текстильная группа сложилась к 1933 году и постепенно завоевывало публику своей элегантной красочной роскошью. Прямые четкие линии и острые грани предыдущего периода сменились прихотливыми кривыми, лиризмом и фантазийностью. Стиль кипел бурной жизнью, но точку в диктате арт-деко поставили не изжившие себя эстетические искания, а Вторая мировая война [1].

Отличительными чертами орнаментов стиля являются плоскостные, обтекаемые чистые формы. Орнаменты арт-деко не ограничивались только этими критериями, художники в своих изделиях часто применили элементы растительного орнамента. Особенно эти мотивы прослеживаются у европейских мастеров. В качестве дополнения к изящному и тонкому

геометрическому орнаменту добавляли листья плавной формы, бутоны белой лилии, экзотические цветы и колосья. Характерный для арт-деко геометрический зигзаг применялся настолько часто, что его смело выделяли в отдельное направление стиля и называли стилем зигзаг. Композиция представляла собой, выполненные на основе зигзага – длинные линии, разворачивающиеся под прямым углом. Её можно было встретить практически на любой поверхности, будь то обои, плитка или столовый текстиль. Зигзаг пользовался особым спросом и являлся модным трендом того времени. Именно этот вид орнамента стал характерным символом индустриальности и самого стиля арт-деко. Мода на геометрию взяла свое начало из творчества художников кубистов и функционалистов: Малле-Стивенса, Хербста, Шаро и Журдэна. В основе функционализма лежало отрицание обильной и живой орнаментации. Новизна орнаментов заключалась не только в геометричных элементах рапортов, но и в обновленной палитре цветов. В текстильный дизайн, на смену анемичной гамме, пришли насыщенные и открытые цвета: сочный красный, глубокий синий, звенящий желтый. Одними из самых выдающихся колористов эпохи арт-деко являются Анри Матисс, Андре Дерэн и Жорж Брак. Такой радикальный переход, от сдержанного спокойствия до блеска и разнообразия ярких цветов, иллюстрирует переход в новый виток развития искусства. Индустриальное общество смело и открыто стремится к переменам в своем укладе жизни после Первой мировой войны.

На развитие текстильного и не текстильного орнамента, в 30-е годы, оказала мода на путешествия в экзотические стары: Африка, Мексика, Перу, Австралия и страны Азии. Впечатления от необычных животных, птиц и растений отразились на рисунке элементов орнамента. Художники старались отразить в стилистике незнакомый и таинственный мир в свете элегантности и роскоши. В орнаменте стали изображаться тропические птицы, дикие кошки во время охоты, антилопы, фламинго. Влияние востока принесло в орнамент изображение китайских зонтиков, фонариков и кимоно, элементы растительного орнамента – бутоны и лепестки японской вишни, стебли бамбука, цветы белой камелии. Изображения силуэта и фигуры человека в стиле арт-деко наделялся символизмом, иногда превращался в логотипное изображение. Женские фигуры изображались в элегантных коротких платьях и в широкополых шляпах, в дорогих шубах с детальной проработкой. Мужчин изображали в смокингах и фраках. На элементы орнамента также повлияло веяние на здоровый образ жизни и занятие спортом. Не редкость встретить текстильный рисунок с спортивными мячами, теннисными ракетками и другими элементами спорта [2]. Технический прогресс также нашел свое отражение в текстиле, мотивы техники, машин становились составляющими орнаментального рисунка. Орнаменты арт-деко можно охарактеризовать как иллюстрацию общественной жизни того времени. Передовая свой взгляд в текстильные

узоры, художники создавали новый и неповторимый мир, в котором живая форма становится неотъемлемой частью геометрического орнамента.

Текстильный дизайнер Рауль Дюфи о своей работе говорил: «Нужно дать искусству декорировки тканей драгоценный дар своей любви к чистому цвету и арабескам» Его образцы орнаментальных тканей пользовались большой популярностью, сюжеты тканей были обширны, в них сочетались разноплановые растительные мотивы, сюжетные и экзотические изображения. Он считался одним из авторитетных декораторов того времени. Соня Делоне – еще одним важным деятелем искусства работающий в стиле арт-деко. Художница и дизайнер считала, что нет разницы между текстилем, картинами и костюмом, это все является воплощением единой творческой философией. Её главное изобретение – симультанная мода. Текстильный орнамент и элементы одежды она основывала на геометрической абстракции, ярких цветах и их взаимодействии между собой. Такой же прием она использовала при написании своих картин [3]. Делоне активно разрабатывала и развивала пляжную моду. Её коллекции купальников были орнаментированы геометрическими рисунками, яркой цветовой гаммы (рис.1).



Рисунок 1 – Эскиз коллекции купальников. Соня Делоне. 1929 год.

На сегодняшний день, текстиль арт-деко ассоциируется не с яркой геометрией Сони Делоне, а с многоцветными и экзотическими сюжетами. Текстильный орнамент арт-деко разный и не ограниченный, в нем находят вдохновение и основу для творческой деятельности современные дизайнеры и художники.

Современный арт-деко, используемый в дизайне, подвержен современным тенденциям, он впитал в себя основные трендовые течения времени. Стиль по-прежнему сохраняет свою структурную и логическую часть орнамента и стилистического вида, но адаптирован под современную жизнь и моду. При работе с арт-деко дизайнеры делают основной акцент на сложную фактуру материала, состав не играет большой роли в дизайне, он может быть искусственным или натуральным, главное визуальная составляющая и высокое качество. Орнамент используется в мебельной обивочной ткани, декоративных подушках, текстильных обоях, шторах и портьерах, столовом текстиле, напольных и настенных покрытиях. Мотивы детально проработаны и имеют структурную логику, сочетают в себе геометрические и растительные мотивы. Наиболее часто используемый орнамент в современном арт-деко – геометрический. Цветовая гамма так же претерпела изменения, они заменены на современные трендовые аналоги. Используемая цветовая гамма сегодня: баклажановый, бордовый, темно-

синий, приглушенный желтый, лавандовый, фиолетовый, белый, коричневый. Черный цвет используется как акцентный элемент. Стиль арт-деко используют не только в текстильном оформлении интерьеров, но и в других сферах дизайна [4].

В коллекции весна – лето 2020 года модный дом Lanvin использовал принты вдохновлённые орнаментами с изображениями девушек в модных нарядах 20-х годов. Геометрия арт-деко и вид классического орнамента практически не видоизменялись. Рисунки принта принадлежат русскому художнику под псевдонимом Erte, настоящее имя Тыртов Роман Петрович (1892-1990 г.г.) [5]. Модный дом Prada для разработки последних нескольких коллекций опирался на силуэты и цветовые гамма 1920-х годов. Свое внимание на арт-деко обратил и модный дом ювелирных украшений Cartier. Коллекция Géométrie & Contraste увидела свет летом 2020 года. В состав коллекции вошли две пары сережек, два ожерелья, брошь и браслет. Цветовая гамма соответствовала классическому сочетанию для арт-деко. Изделия украшали белые бриллианты и черный оникс. Стоит отметить, что форма изделий повторяет элемент классического текстильного мозаичного орнамента.

Благодаря своей яркости, богатой мозаичной и геометрической структуре арт-деко не ушел из поля зрения современных художников и дизайнеров. Он продолжает свою жизнь, даже не имея такого стремительного развития, какое стиль имел в 20-е и 30-е годы прошедшего столетия. Он не потерял со временем своей уникальности и не потерялся среди не декоративных стилей и продолжает находить свое место в современном дизайне.

Список использованных источников:

1. Библиотека дизайнера. Особенности орнамента стиля Арт – Деко [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://galamosaic.ru/ru/mediateka/detail.php?id=431>

2. Текстиль Арт – Деко, статья 2019 год. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/carghaidd/post150054333>

3. Энциклопедия Арт – Деко. Статья 2020 год. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://theblueprint.ru/fashion/history/art-deco>

4. Новые правила стиля. Статья 2018 год. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://wonderwoodmsk.ru/blog/sovremennyi-art-deko-novye-pravila-stilja>

5. Русский художник Erte и Lanvin. Каталог. 2020 год. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/3639092-article-russkij-hudozhnik-erte-i-kollektsiya-lanvin>

© Прогунова Д.А., 2022

АНАЛИЗ ПЕРСПЕКТИВНЫХ МЕТОДОВ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ

Прохорова Е.С.

Научный руководитель Булганина С.В.

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

Проектирование одежды – это прежде всего процесс формирования принципиально нового образа одежды с определенными характеристиками, включающий множество различных методов.

Качество изделия в первую очередь подчиняется правильности в снятии мерок, точности вычислений, предпочтительным технологиям конструирования. На развертках обозначаются линии одежды, отличительные черты кроя, детали, свойственные определенной модели. Точно построенная развертка одежды обязана иметь конкретные свойства: соотношение задумке и форме; предоставление удобства при носке; взяты во внимание особенности раскроя и сборки; обладание способностями копирования при воспроизведении похожих моделей.

Осуществление данных задач возможно при правильном понимании развертки, точности в снятии мерок и учете свойств материалов. Чтобы правильно выполнить конструкцию, следует внимательно исследовать развертку. Далее снять мерки с фигуры человека или взять типовые размеры.

Разумеется, каждый метод создания одежды имеет особые свойства. Одни методы не берут во внимание свойства изменения материалов и правильность развертки. Другие нуждаются в высокотехнологической технике.

В современном мире одежда для людей является способом самовыражения. Красивая одежда – это результат применения разного рода технологий по созданию изделий, над чем работают множество профессионалов.

Сегодня мода носит нестабильный характер, иногда проявляя дерзость и чувствительность. Одежда оказалась методом для самореализации человека. В наши дни одежда, которая является зеркалом индивидуальности, считается арт-объектом. Данные арт-объекты обладают материальным и творческим смыслом и разнообразно производят впечатление на покупателей: одни с огромным желанием хотят приобрести, в то время как других они отталкивают.

В современном мире использование уникальных решений в дизайне одежды, которые опираются на новые технологии моделирования,

позволяет легкой промышленности России благополучно расти с помощью увеличения производимой коллекции одежды и формированию одежды с особенными художественными характеристиками.

Модульный метод свободно используется в искусстве нашего времени. Базовыми предпосылками для его массового использования является стремительный рост технологий и потребность производить изделия, доставляющие удовольствия покупателям, число которых быстро увеличивается.

В проектировании изделий модули играют роль конструктивных и декоративных элементов, так как модули стандартизируют детали изделий.

Созданные модульные технологии проектирования одежды значительно облегчают процесс технологической обработки одежды, состоящей из множества элементов, что способствует созданию уникальных изделий из различных материалов [1].

Создатели одежды обязаны в одинаковой степени решать и воплощать в реальность все задачи с целью роста продуктивности деятельности производства, повышения прибыли и разработки особого и по-настоящему желаемого для покупателей продукта.

В целом, первоначальным назначением проектирования одежды является разработка принципиально нового образа, направленного на покупателя.

Метод деконструкции – это метод, который помогает решить все вышеперечисленные задачи, связанных с процессом проектирования. Данный метод является первоначалом возникновения уникальных принципов и методов создания, изменения технологий по созданию одежды и реализации принципиально нового состава используемых материалов. Можно назвать, принципами создания с помощью деконструктивизма следующее:

- выбор посадки одежды на фигуре человека;
- интеграция традиционных и новых моделей одежды и технологий проектирования;
- новое содержание значимости и назначения средств художественного конструирования, формообразования одежды и украшения одежды;
- отрицание практической значимости одежды.

Технологии, которые используются при разработке одежды, различные и, в первую очередь, подчиняются свойствам одежды.

Представители деконструктивизма используют методы, которые можно разделить по следующим категориям:

- устранение традиционных структур;
- создание структур путем соединения стандартные технологии проектирования и методы накладки;

проецирование на базе стандартных структур с использованием технологий модификации базовой конструкции изделия с целью изменения ее модельных характеристик;

имитация функционирования реального процесса с помощью сдвига и кручения;

проецирование технологии «вычитательного кроя»;

использование технологий модульного проектирования;

проецирование с применением технологий плоского кроя;

применение несимметричности;

проецирование с использованием технологии инверсии.

Также цвет играет немало важную роль для деконструктивистов, которые выделяют самым выразительным цветом – черный. Черный цвет является цветом праздника и страдания, материального благополучия и нищеты. Французские компании применяли черный цвет с целью акцентирования изгибов собственных костюмов. Представители деконструктивизма не вкладывают в черный цвет какой-либо глубокий смысл.

В наши дни в создании одежды набирает популярность снижение технологической обработки. Представители деконструктивизма выдвигают следующие способы:

упрощение нижней части одежды с помощью использования потайных швов;

закрепление слоя материала с помощью клея;

изготовление срезов с внешней стороны одежды на машине, которая обеспечивает аккуратный обрез заготовки и обработку краев;

применение накладных швов с целью объединения частей одежды;

отрицание определенных строчек, так как заменяются закрепками и клеем;

значительно меньшее использование клея с целью удержания настоящей ткани (копирование исключительно нужных частей).

Немаловажно, что деконструкция способствует устранению традиционных технологий обработки: отказ от швов и наружных выточек; сознательное изменение одежды; разрушение четкого порядка влажной и тепловой обработки.

Целью деконструкции является изобретение нововведения с помощью отречения от традиционных методов благодаря увеличению рамок дозволенного. Применение технологий деконструкции способствует появлению значительных способностей для выявления инноваций в технологических решениях и расширения креативности производителя и потребителя. Исходя из этого, технологии деконструкции считаются многообещающим методом проектирования, с помощью которого появляется возможность постоянного обновления, не нарушая баланса между экспрессией и удобством изделия, неповторимостью и

красочностью, появление уникальных, желаемых и эффективных моделей изделий [2].

Муляжный метод и метод накладки обладают разными названиями, однако очень похожи друг на друга, поэтому им можно дать общее название – муляжный метод.

Метод накладки ткани на манекен является первой технологией кроя изделий. Суть заключается в том, что ткань накалывают на манекен. Далее идет перенос на бумагу. После выкройки ткань собирается в конкретное изделие на манекене. Применение такого метода, как накладки, с помощью разных материалов для достижения определенных целей, к примеру, выявление объемной формы изделия, альтернатива возможностей создания формы изделия; обретение у дальнейших профессионалов значения особенностей кроя, формирование взгляда на формы, чувства пропорций и роскоши линий одежды обретает существенное значение для развития будущих специалистов.

Технология накладки помогает четко понять процесс создания одежды с помощью манекена, который обладает настоящей формой фигуры человека, и метафорически воссоздать желаемую форму.

Данный метод позволяет формировать вкус, подготовить глаз, а также способствует формированию зрительной памяти. Метод помогает создать желаемую форму конкретными ресурсами, учитывая при этом линии и пропорции фигуры; в точности поправить на манекене произведенную модель одежды. В конечном итоге, метод накладки позволяет создать конечный вариант развертки изделия. Также при технологии накладки принимаются во внимание истинные пропорции человека [3].

В заключение важно сказать, что в процессе создания одежды можно применять не только одну технологию или метод, но и сразу несколько. Так как в первую очередь проектирование одежды – процесс творчества, который способствует реализации самовыражения создателей изделия.

Список использованных источников:

1. Лунина, Е. В. Модульный метод в художественном моделировании конструкций одежды из повторяющихся унифицированных деталей / Е. В. Лунина, С. С. Руднева // *Костюмология*. – 2021. – Т. 6. – № 4. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=48043279> (дата обращения: 29.10.2022).

2. Свинцова, Е. В. Перспективные методы проектирования костюма / Е. В. Свинцова // *Сервис в России и за рубежом*. – 2014. – № 1(48). – С. 123-128. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21092122> (дата обращения: 29.10.2022).

3. Будникова, О. В. Развитие профессиональных качеств конструктора при освоении метода накладки ткани на манекен в рамках самостоятельной работы / О. В. Будникова, Е. В. Колесникова // *Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика*. – 2019.

УДК 687.256.5

**ЭВОЛЮЦИЯ КОРСЕТА В XVI-XXI вв.:
ОТ ИСТОРИЗМА К АКТУАЛЬНОЙ МОДЕ
И СОВРЕМЕННЫМ МАТЕРИАЛАМ**

Прошутинская А.А., Гусова Д.Т.

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

Целью и задачами данной работы является ознакомление с историей развития корсета, разбор правды и мифов о корсетах, выявление его значение в моде. Важно, дополнительно, определить какие инновационные технологии могут использоваться при создании современного корсета.

Предметом исследования является европейский корсет. Объект исследования – эволюция европейского корсета с XVIII века по настоящее время. Период исследования XVI-XXI вв. Среди методов исследования – исторический дискурс, изучение литературы, сравнительно-сопоставительный анализ, проведение собственного эксперимента, путем создания корсетного изделия.

Научная новизна исследования: научные работы с углубленным научным исследованием эволюции корсета ранее предоставлены не были. Выводы по сути исследования: корсет несколько столетий являлся неотъемлемой частью костюма и по сей день таковым остается для многих представителей моды. Этот предмет в одежде постоянно эволюционировал и, благодаря просторам инноваций, продолжает меняться не только в конструкции, но и в выполнении из уникальных материалов, как: стекло, пластик, фарфор и пр.

Вероятно, корсет – самый неоднозначный и критикуемый предмет в одежде. На протяжении нескольких столетий он являлся важнейшей деталью в гардеробах европейских женщин. Для одних – корсет был эталоном красоты, элегантности и возможностью добиться стройной осиной талии, а для других – орудием пыток и предметом угнетения женщин. Но несмотря на противоречивость, целых четыре столетия подряд корсет находился на пике моды. Историки датируют появление корсетных изделий XVI веком. Однако еще в античные времена критские женщины утягивали талию нечто похожим на корсаж. Это свидетельствует, что еще в древности женщины пытались подчеркнуть свою талию с помощью набедренных полотнищ.

В XVI веке, предположительно, появилось как раз-таки два основных вида корсета: для моды – их создавали портные, и для ортопедии, ими занимались врачи-хирурги. Вероятно, ношение первых корсетов на китовом усе с твердыми пластинами зародилось в Италии и Испании, а затем быстротечно перешло на всю Европу.

Тонкая талия, а также подтянутая грудь стали показателем привлекательности и сексуальности. Многие писатели усмехались над тем, как женщины готовы презирать боль в надежде, что корсет пойдет на пользу их красоте. Не менее любопытно само производство корсетов. Начиная с XVI века, корсетами обычно занимались портновские гильдии. А самыми искусными мастерами-корсетниками являлись мужчины. Женщины тоже принимали участие в пошиве корсетов, однако занимались лишь самым пошивом. Кроили и выстраивали по фигуре почти всегда только портные-мужчины.

Для придания жесткости использовали тонкие полоски из китового уса. Чтобы сделать одинаковые полосы, корсетнику действительно требовалась много сил для разрезания пластин. От количества пластин (костей) и формы клиньев зависела жесткость изделия и максимум, до которого может затянуться талия.

Корсеты были конусообразными, с расходящимся кантом на бедрах и с сильной фиксацией, за счет расположения костей. С каждым годом модель изделия все больше совершенствовалась и в какой-то момент оно почти перестало стеснять движения (рис. 1).

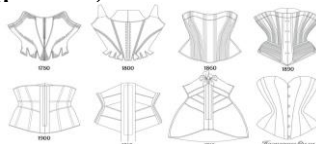


Рисунок 1 – Эволюция корсетов: XVIII век – настоящее время, авторские эскизы.

Были ли корсеты так неудобны на самом деле? Удобно – это было понятие относительное для женщин, живших в то время. Некоторые женщины, конечно, жаловались, что корсеты безумно неудобны, другие же считали, что вызванная ноской корсета боль – это достижение желанного результата красоты. Образ затягивания в корсет стал любимой темой для карикатуристов, используя лозунги: «Мода прежде удобства, или жертва хорошей конституции в угоду причудливой форме».

Мода все же менялась в сторону более свободного и простого стиля. К 1770-м годам француженки начали носить подобие корсета, состоящее из льна, без косточек, шнуровавшееся спереди и носилось, в основном, в качестве белья. Дамы, конечно, не отказались полностью от традиционного жесткого корсета и носили его при дворе, однако все же предпочитали чаще надевать новую облегченную версию, не доставляющую никакого дискомфорта.

Наверное, самое интересное явление – мужчины, затянутые в корсет. Принято считать, что мода на мужской корсет начала зарождаться в начале XIX века, в связи с появлением денди. Для денди, носящих корсет, самым важным было произвести фурор на окружающих, поэтому утягиваться, да потуже, им не составляло проблем.

Самая распространенная и известная проблема, связанная с корсетами – это его влияние на здоровье. Корсет считали виновником многих болезней. Но так ли все было на самом деле? При всех свидетельствах того, что корсеты действительно могут быть неудобны и вредны здоровью, врачи, пожалуй, в большинстве случаев преувеличивали. Впрочем, в те времена просто не хватало хорошо развитой медицины, внятных и осмысленных объяснений большей части возникших заболеваний.

На протяжении многих столетий корсет был изменчив и многогранен. Менялась форма, конструкция, количество и расположение клиньев. Материалы, из которых изготавливался корсет, количество отверстий, метод шнуровки и пр. Почти от каждой детали зависела степень утяжки и принятие определенной формы тела. Однако сейчас, в наше время, корсет эволюционировал таким образом, что в большинстве случаев перестал приносить дискомфорт. Кроме того, инновационные технологии не только позволили создавать удобные корсеты, но также из уму непостижимых материалов. Так, невероятно одаренная девушка из Нидерландов Джойс Спакман создает уникальные наряды с использованием гибкого фарфора и витражей собственной разработки. Все продумано до мелочей и сделано вручную, а на изготовление одного элемента костюма уходит около 3-х недель.

В результате исследования был проведен индивидуальный эксперимент по созданию корсета современной конструкции, с утяжкой в 7 см, в ходе которого удалось изучить методику для построения идеальной посадки, сложной обработки, подбора подходящей ткани и устранения нюансов, приносящих дискомфорт при носки самого корсетного изделия (рис. 2).



Рисунок 2 – Процесс пошива современного корсета; а) создание макета; б) пошив из основного материала; в) готовое изделие.

При построении корсета очень важно соблюдать, так называемый коэффициент утяжки. На данный момент существует много видов корсетов: полноценный, подгрудный, с бюском, классический, бельевой и т.д. Все они отличаются не только визуалью, но и по процессу создания. Его составу.

Классический корсет состоит из двух слоев: верхний и подкладочный. На задней стороне верхнего слоя притачиваются кулиски для того, чтобы

вставлять в них кости и при этом не повредить само изделие, а также тело человека. По линии талии идет репсовая лента для хорошей посадки и утяжки корсета.

При построении корсета очень важно учитывать так называемый «коэффициент утяжки». Он нужен для того, чтобы утянуть человека определенных параметров, не навредив здоровью. Как его определить по своему телосложению. На самом деле, все очень даже просто. Вся суть в жировой прослойке на линии талии. Обычно, у более худых и спортивных людей она либо почти отсутствует, либо менее эластична. Чем больше жировая прослойка – тем более она эластична. Чтобы проверить эластичность, нужно поставить руки по бокам по линии талии и начать ее слегка сдавливать. Если кожа хорошо поддается сдавливанию – можно повышать степень утяжки. Обычно коэффициент утяжки равен: для более худых: 4-5 см; для чуть полнее: 5-9 см; для полных: 9-15 см.

Таким образом, если следовать нормализованному коэффициенту – носка корсета обойдется без травм для здоровья.

Лучше всего для пошива классического корсета подойдет Американский хлопок. Его особенность заключается в яркости цвета, принта, мягкости, особой плотности, при которой кожа все ещё может дышать. Его структура напоминает шёлк из-за деликатного блеска ткани. Наверное, главной особенностью является высокая износостойкость, которая будет сохраняться на протяжении многих лет. Также для более эффектного вида корсета используется шелковый костюмный атлас и турецкий сатин.

Очень важно использовать плотный корсетный дублерин, но, чтобы при этом он практически не менял пластику ткани. И все же имел свойство хорошо стабилизировать.

Для создания бельевого корсета используется специальная корсетная сетка, репсовая лента и тоннельные ленты, в качестве «замены» кулилкам. У данного корсета, в отличие от классического, всего один слой.

Также немаловажную роль играет ручная работа. Мелкая отделка, которую возможно выполнить только вручную. Например – техника «флоссинг». Это красивая ручная вышивка по корсету. Но мало кто знает, для чего она предназначена на самом деле. Она нужна для фиксации костей корсета.

Список использованных источников:

1. Стил В. Корсет/ Пер. с английского М. Маликовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 272 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»)
2. Jill Salen Corsets Historic Patterns and Techniques, published in the United Kingdom in 2008 by Bastford
3. Mandy Barrington Stays and Corsets, 280 pages, Routledge; 1st edition (December 18, 2015)

4. Léoty. Le Corset à travers les ages, 120 pages, Kessinger Publishing, LLC (February 23, 2010)

5. Надежда Афанасьева; Визажистка на карантине придумала фарвор 2.0. Теперь костюмы из него носит Карди Би. - URL: <https://daily.afisha.ru/infoporn/19165-vizazhistka-na-karantine-pridumala-farfor-20-teper-kostyumu-s-nim-nosit-kardi-bi/> (дата обращения: 17.03.2021)

© Прошутинская А.А., Гусова Д.Т., 2022

УДК 792.8

**РЕАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»
В БАЛЕТЕ «ПЕТРУШКА»
ЧЕРЕЗ КОСТЮМ, ДЕКОРАЦИИ И ХОРЕОГРАФИЮ**

Пшонкина А.Д.

Научный руководитель Портнова Т.В.

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

Балет «Петрушка» М. Фокина является одним из наиболее новаторских и ярких в истории «Русских сезонов», организованных С. Дягилевым. Яркие и оригинальные костюмы, созданные по эскизам, которые разработал А. Бенуа, впечатляют публику до сих пор, а декорации стали своеобразным символом «далекой России» в Европе начала прошлого века. Однако, несмотря на большое количество деталей и решений, было бы интересно обратиться конкретно к образу главного героя – балаганного Петрушки, яркого участника ярмарок и народных гуляний. Целью исследования является анализ образа, который мотивирован нередко встречающимся определением «маленького человека» в контексте главного героя. Петрушка как целостный образ обладает значимыми чертами популярного символа одинокого трагизма незначительного и незаметного героя русской литературы XIX века. Чтобы раскрыть данную тему, необходимо обратиться к трем главным составляющим любого образа в балетном искусстве – пластике, музыке и костюму, а также к элементам сценографии. Необходимо выявить, как синтетически взаимодействуют пластические характеристики героя, музыкальное сопровождение и визуальный образ, чтобы рассмотреть трагичность и одиночество балаганной куклы и определить, как И. Стравинский и А. Бенуа выстраивали образ, полный глубокого психологизма и внутренней трагедии, который выражен потешной куклой. Анализ основан на просмотре нескольких постановок балета «Петрушка»: постановка 1982 года (Большой театр, балетмейстер Константин Боярский), постановка 1980 года (Реконструкция «Русских сезонов»), постановка 1990 года (Большой

театр, балетмейстер Ю. Григорович), постановка 2010 года (Мариинский театр, постановщик Гэри Крист), постановка 2014 года (London Coliseum, постановка театра им Н. Сац), постановка 2019 года (Кремлевский дворец, в рамках вечера балета В. Нижинского, редакция А. Лиепы).

Начать анализ стоит прежде всего с костюма, так как это первое, что бросается в глаза зрителю, который впервые видит героя на сцене. Костюм Петрушки был придуман А. Бенуа, который вложил в образы и декорации детские воспоминания о ярмарочных гуляниях (рис. 1).



Рисунок 1 – Эскиз костюма Петрушки А. Бенуа

Основным посылом Бенуа было создание ярких, выразительных образов, которые передавали бы «шум толпы» и разноцветие ярмарки, в которой смешиваются и цвета, и узоры, и различные звуки, хохот, песни, ругань и веселье [1]. Костюмы трех кукол – Петрушки, Балерины и Арапа отражают психологические, социальные и культурные особенности главных героев. Костюм Петрушки отражает одиночество, нескладность и неуверенность [1]. Одежда главного героя берет начало в костюме традиционной балаганной куклы – Петрушки, которая призвана развлекать публику любыми методами, образ Петрушки-куклы часто нелеп, пестр, шумен. Первозданный эскизный костюм Петрушки в балете состоит из пестрых широких брюк с контрастным шахматным узором, сапог, подпоясанной белой рубахи с пышным объемным воротником и крупного колпака. Образ ярмарочного шута-остряка контрастирует с гримом: у Петрушки бледное лицо, выраженные искривленные брови (рис. 2).



Рисунок 2 – Грим Петрушки (постановка 1911 года, исполнитель роли Вацлав Нижинский).

Лицо у любой куклы является одним из основных средств раскрытия характера игрушки – недаром одну куклу дети любят и активно с ней играют, а с другой бояться даже находиться в одной комнате. Противопоставление, выраженное в гриме, говорит о необходимости сделать акцент на внутренних переживаниях Петрушки, об искажении его шутовской задорной натуры. В основном, у куклы Петрушки яркое радостное лицо, которое должно транслировать счастье, беззаботность и веселье, однако задумка балета Стравинского и Бенуа заключается в переосмыслении психологии балаганной куклы – Петрушка перестает быть шутом, он становится печальным, трагичным и одиноким.

Необходимо рассмотреть комнату Петрушки и проанализировать сценографическое решение. Комната Петрушки показана зрителю в момент наказания Петрушки, и именно в ней наиболее ясно раскрывается трагическая сущность персонажа. В оригинальных эскизах комната представляет собой некоего рода коробку с темными стенами, на которых нарисованы звезды (рис. 3).

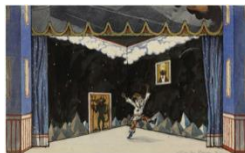


Рисунок 3 – Эскиз декораций комнаты Петрушки Александра Бенуа.

В комнате Петрушки всего два значимых элемента – большая дверь, на которой изображен пугающий бес с вилами и портрет самого фокусника, на который в один момент с ужасом и ненавистью указывает Петрушка. Такое решение декораций призвано продемонстрировать зрителю практически вселенское одиночество героя. В его комнате, в отличие от комнаты Арапа, отсутствуют элементы декора, нет никаких необходимых для жизни предметов. Петрушка одинок в своей камерке, которая представляет пугающе огромное звездное небо. Такой сценографический прием показывает незначительность Петрушки и создает контраст беспомощности и одиночества героя в огромном мире. Помимо этого, в комнате единственный предмет – портрет жестокого хитрого Фокусника, который властвует над Петрушкой и считает себя его полноправным хозяином. Ненавистное обращение главного героя к портрету показывает желание Петрушки освободиться, победить Фокусника. Таким образом, комната является одной из частей образа балаганной куклы.

В балете «Петрушка» невозможно анализировать пластику главного действующего лица отдельно от музыкального сопровождения. Новаторство «Русских сезонов», заключающееся в синтетическом соединении музыки и танца, не позволяло делать пластику только сухой хореографией, а музыку необходимым сопровождением. О новаторском взгляде постановщика М. Фокина на искусство балета говорит в своей статье В.В. Аржанухина, отмечая факт гармоничного объединения основных элементов балета и осознание танца как выразительного средства для отражения сверхзадачи [2]. Об этом также говорит Варакина Г.В: «Балетный спектакль стал подлинным синтетическим действием, создаваемым усилиями автора либретто, композитора, хореографа, художника и исполнителей. Как музыканты в оркестре, все участники спектакля призваны не демонстрировать исключительно свое мастерство, а привносить своим участием недостающие элементы в общее творение, раскрывать драматическую коллизию, каждый своими средствами» [3, с. 248]. Петрушка в балете Михаила Фокина раскрывается как глубоко лирический, отчаянный и одинокий персонаж, музыка Стравинского

передает ощущение натянутой струны, нервозности, внутреннего раскола. Музыкальные композиции определяют настроение героя, интонационное звучание меняется в зависимости от необходимости отразить психологизм Петрушки, музыка ритмична, встречаются частые интонационные яркие повторы. Музыкальное сопровождение Петрушки полноценно взаимодействует с пластикой: хореография героя выражается в резких, волнительных движениях, переходящих то в скованность, то в суетливость. Особенно показателен эпизод, в котором Петрушка оказывается заперт Фокусником в своей комнате, где зритель может полноценно наблюдать взаимодействие музыки и пластики. Петрушка испуган, его переполняет отчаяние, движения выражают трагичную агонию героя, в которой движения по амплитуде и направленности резко сменяют друг друга: Петрушка может выгибаться, семенить, замирать в отчаянии и снова переходить в состояние отрицания и несогласия, что сопровождается суетными изломанными движениями. Когда в комнате появляется Балерина, меняется музыка и хореография Петрушки несет совершенно иной характер – в его движениях появляется четкость, открытость, сила, музыка становится динамичной, более жизнеутверждающей. Однако, когда Балерина в непонимании покидает комнату, Петрушка вновь становится несчастным, пластика вновь выражает внутренний надлом. Конец балета можно назвать грустным, но все-таки счастливым – Петрушку убивает Арап. Балаганный шут беспомощно лежит на площади, вокруг него скапливаются люди, а Фокусник в итоге обнаруживает порванную легкую тряпичную куклу. Однако, в верхнем углу сцены, на одной из декораций, появляется охваченный триумфом Петрушка, который победоносно провозглашает свою долгожданную свободу. Интересен сравнительный анализ некоторых редакций балета М. Фокина. Несмотря на тот факт, что образ Петрушки достаточно монументален, а сам балет стал частью русской балетной классики, в трех редакциях есть некоторые расхождения в образе Петрушки относительно изначального варианта в исполнении В. Нижинского. Следует сравнить сценический образ Нижинского и реализацию образа Петрушки в редакции А. Лиепы (рис. 4). Фотографии с постановок А. Лиепы сделаны в Кремлевском дворце и в London Coliseum.



Рисунок 4 – Сравнение образа Петрушки в первых постановках М. Фокина и в современной редакции балета А. Лиепы

Основным отличием образов главного героя является изменение грима в более поздних редакциях. В постановке Фокина грим менее навязчивый, основной акцент сделан на пляшущие по лицу трагически искривленные брови. Если обратить внимание на костюм Петрушки в постановке 1911 года, можно сделать вывод, что грим гармонировал с

костюмом. В начале XX века Петрушка отражает свою эпоху, его образ не так пестр по сравнению с редакциями Лиепы, который обострил балаганное и ярмарочное начало в кукле. Такой вывод можно сделать исходя из гиперболизированного грима героя – глаза подчеркнуты насыщенным голубым цветом, рот ярко обозначен красным цветом и представляет собой кривую печальную улыбку, добавлены красные кукольные румяна. Если после первых постановок изменения в образе Петрушки скорее были дилетантством и экспериментом, то Андрис Лиэпа закрепил конкретный образный подход в своей редакции. Таким образом, в постановке Фокина Петрушка более гармоничен и монументален, в постановке Лиэпа балаганное начало куклы выведено в доминирующую позицию, образ более яркий и ярмарочный. Несмотря на различия, подход Фокина и Лиэпы все же отражают кукольное начало Петрушки.

В качестве вывода из анализа задумки Бенуа и многочисленных постановок, можно сделать вывод, что образ Петрушки из одноименного балета обладает многими чертами «маленького человека». Петрушка – надломлен, несчастен, при этом все его проблемы и трагедии скрываются за маской балаганного шута, который должен нести людям радость, смех и развлечение. Герой не может противостоять внешнему миру, властному фокуснику, помимо этого боль и отверженность Петрушки усугубляется невзаимной любовью, которая не просто именно безответна, но также холодна и жестока. Балерина предпочитает диковатого грубого Арапа, а Петрушку не понимает, не замечает в нем той глубины и сложности, которой он обладает. Петрушка представляет собой изломанного, отчаянного героя, обычную куклу, которая проникается сложнейшими человеческими чувствами и поисками. Персонаж не способен противостоять миру, он беспомощен, незащищен, но при этом полон своих собственных проблем в своем кукольном мире. Конец Петрушки очевиден для «маленького человека» – желанную свободу он получает только через гибель в материальном, чуждом ему мире. Трагедия Петрушки и его переживания, выраженные в хореографии и музыкальном сопровождении дают право расценивать балет «Петрушка» с точки зрения монолога, о чем говорит Катыхова Д.Н: «<...> возникли ярко выраженные структуры действенно-музыкального монолога в формах новаторских исканий в балетмейстерской деятельности М. Фокина, особенно в балете «Петрушка» И. Стравинского (художник А. Бенуа, исполнитель главной роли В. Нижинский). Монолог стал играть важную роль в раскрытии драматизма жизни Петрушки в системе многослойного смысла балета» [4. с. 196]. Монолог является важнейшей в литературе формой отражения психологизма героя и значительно раскрывает образ, в балете «Петрушка» же впервые так масштабно и полно была отражена идея монолога в балете.

В заключении отметим, что А. Бенуа, М. Фокин и И. Стравинский сделали из истории всем знакомой ярмарочной куклы крайне сложный,

глубокий и полный психологизма и тонкости образ, соединив хореографию, костюм, музыку и сценографию в единый ансамбль, каждый элемент которого невозможен без другого. Образ «маленького человека» в простой шутовской кукле значительно заостряет эмоциональную составляющую балета, доводит сюжет до апогея ярким контрастом неживой куклы и ее сложных человеческих чувств и переживаний.

Список использованных источников:

1. Портнова Т.В. Эволюция балетного костюма/ Т.В. Портнова // Семь искусств. – 2013. - №5(43) – Режим доступа: <https://7iskusstv.com/2013/Nomer5/TPortnova1.php>

2. Аржанухина В.В. Отечественное балетное искусство как воплощение особенностей «Русского культурного ренессанса» (конец XIX – начало XX века). / В.В. Аржанухина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. - №5(55). – с. 232-235.

3. Варакина Г.А. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева). / Г.А. Варакина // Вестник славянских культур. – 2019. – Т.51. - №1. – с. 243-256.

4. Катышева Д.Н. Монолог в отечественном балетном театре. / Д.Н. Катышева // Манускрипт. – 2020. – Т.13. - №3. – с. 195-198.

© Пшонкина А.Д., 2022

УДК 7.033

**РОЛЬ КРЫМСКИХ ОСТГОТОВ
В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРЫ ПРИЧЕРНОМОРЬЯ**

Пшонкина А.Д.

Научный руководитель Рубцова С.Н.

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

Остготская культура знакома большинству людей по наследию Южной Европы, однако остготское влияние коснулось не только Западной Евразии, но и Черноморского полуострова Крыма, который богат культурами различных племен, народов и античных государств, а также синтетическими сочетаниями некоторых культур. Современные ученые относят крымских готов к ветви остготов на основе анализа предметов быта и роскоши, а также по тому факту, что остготы расселились на территории Днепра и территорий близ Дуная. Крымские готы являются одним из наиболее неисследованных элементов этнического состава Крымского полуострова в связи с довольно малым количеством архитектурных и декоративно-прикладных памятников, с одной стороны, и с неоднократным

неустойчивым политическим положением Крымского полуострова, затрудняющим масштабные систематизированные исследования, с другой. Культура крымских готв важна в концепции формирования культуры Крыма и ближних территорий Причерноморья. Целью исследования является выделение основных сфер влияния и оценка значимости готского этноса в процессе формирования облика полуострова и южных территорий нынешних России и Украины. Несмотря на разобщенность знаний о крымско-готской культуре, исследователи отмечают значимость развития остготов на полуострове наравне с греками, татарами, скифами, караимами, украинцами, евреями, народами Прикавказья и многими другими. Основными направлениями влияния крымских готв на историю полуострова является религия и культура. Крымские готы принимали христианство длительное время, с конца III века до VI века, что свойственно болезненным переходам от язычества к монотеизму [1], однако уже в VIII веке в Крыму существовала крупная древняя христианская Епархия, которую принято называть Готской. Христианство в Крыму пришло к остготам в меньшей степени от греков и большей от Византии. Многие древние монастыри Крыма относятся к готской епархии – Большая базилика в Мангупе, построенная Юстинианом I и являющаяся центром Готской епархии, пещерный Южный монастырь (Мангупский монастырь), пещерный монастырь Челтер-Мармара и также крепость Мангуп-Кале, в которой присутствуют элементы византийского влияния (резные порталы, арки) [2]. Согласно Ю.А. Кулаковскому и ряду исследователей, Крым являлся оплотом иконопочитания в период разногласий в восприятии образности передачи христианского учения. Образование множества пещерных монастырей и келей исследователь связывает с иконоборческой политикой некоего епископа, чье имя неизвестно, однако такие гонения были связаны с внутрицерковным распределением власти, в связи с чем номинально в Крыму господствовало иконоборчество, фактически действовало иконопочитание [2]. Епископ Иоанн Готский, следующий крупный церковный деятель, защищал права иконопочитателей и стал крупнейшей религиозной фигурой Готской епархии. Ю.А. Кулаковский предположил, что в период номинального иконоборчества произошла первая эмиграция крымских остготов вверх по Дунаю и Днепру и далее в Италию, которая на данный момент считается одним из мест пребывания остготов. Готская епархия в Крыму развивалась вплоть до нашествия турок в XV веке и существовала при них вполне спокойно, но уже в XVII веке Готская и Кафийская метрополии слились воедино, объединив под собой всех христиан в Крыму [2]. Таким образом можно сказать, что крымские готы играли важную роль в формировании религиозного облика полуострова, который стал крупным христианским центром под протекторатом Византии. Помимо этого, Готская епархия являлась сторонником иконопочитательной политики, в связи с чем Ю.А.

Кулаковский предполагал, что пещерные монастыри и остатки мозаичных произведений свидетельствуют о том, что Церковь остготов в Крыму могла стать эмиграционной базой для иконопочитателей вплоть до несистемной политики вышеназванного епископа, чье имя утеряно, но упоминания о решениях того периода сохранились.

Другим важным фактом важности остготов для Крыма является культура. Готы в Крыму стали проводником между полуостровом и Византией, так как большая часть культурных памятников обладала чертами византийского архитектурного стиля. Несмотря на то, что многие памятники находятся в полуразрушенном состоянии из-за многочисленных военных столкновений разного периода, остается возможным проследить архитектурное влияние. Об этом говорит Ю.В. Готье, отмечая, что крымские готы во многом заимствовали культуру у восточных племен, а их переселение способствовало распространению этого стиля по Европе и областям Днестра и Дуная [3]. Чтобы проанализировать масштаб влияния Византии на готскую культуру Крыма, стоит детальнее рассмотреть Большую базилику и крепость Мангуп-Кале. Большая базилика была построена в VI веке и являлась центром Готской епархии, и представляла собой полноценный образец византийского архитектурного типа постройки. Судя по сохранившемуся фундаменту, в здании присутствовало два симметричных ряда колонн, разделявших большой и два малых боковых нефа, и также апсида. Такой тип постройки был крайне популярен у готских народов, что можно проследить по архитектурным памятникам Италии периода активного развития культуры готских племен. Пол был выложен пластиночной мозаикой, которая в последствии была заложена плитами известняка, на стенах были фрески, также присутствовало мраморное украшение. В базилике найдены надписи на греческом языке, что говорит непосредственно о византийском протекторате, так как несмотря на то, что сами византийцы называли себя ромеями, говорили они преимущественно на греческом, и на нем же вели церковные службы [4]. Можно предположить, что, если Большая базилика являлась признанным центром готского христианства, то она же и могла диктовать основные правила строительной техники и стиливых особенностей. Крепость Мангуп-Кале (первое название – Дорос) являлась столицей княжества Феодоро, так называли царство готов в Крыму. После турецкого нашествия крепость стала называться Мангуп-Кале. При этом в почти разрушенной крепости присутствуют узнаваемые элементы византийского стиля – порталы украшены рельефной орнаментальной резьбой, несмотря на характерную для готов грубую и монументальную постройку самой крепости. Далее стоит сказать о массовом появлении захоронений христианского типа [4], что свидетельствует о массовой христианизации и византизации и плотном контакте остготов Крыма с византийскими епархиями. Таким образом, в двух наиболее исследованных постройках просматриваются

характерные черты византийской культуры, и, вероятнее всего, во многих других памятниках можно было бы найти большое количество знаковых элементов. Однако, многие постройки на сегодняшний момент находятся в критическом состоянии и какие-то элементы могут быть утеряны из-за естественной деформации верхних слоев и антропологического вмешательства, в том числе турецких завоеваний.

Исходя из вышесказанного, можно сделать некоторые выводы: в первую очередь об исследовании остготской культуры Крыма. Основные раскопки стали проводиться в XIX веке, при этом информация и гипотезы ученых и исследователей разнятся как во временных рамках развития и становления культуры готов, так и в некоторых важных аспектах, касающихся истории и трактовок исторических документов. Сегодня вопрос остготской крымской культуры должен быть основательно исследован с пересмотром и анализом предыдущих исторических трудов на эту тему. Вопрос требует систематизации и глубокого исторического и искусствоведческого дискурса с целью конкретизации основных структурных моментов крымско-готской культуры.

Обращаясь к вопросу значения культуры остготов в Причерноморье, стоит отметить два основных момента. Во-первых, значение остготской культуры для Причерноморья выражается в христианизации и византизации, в проникновении культуры Византийской империи в быт готов Крыма. Несмотря на разрушенные памятники архитектуры, которые длительное время не изучались и не сохранялись должным образом, возможно проследить наличие многих элементов культуры Византии – мозаики, фрески, колонны, резные порталы, таблички с надписями на греческом языке, что говорит о крупнейшей христианской диаспоре первых веков на территории Причерноморья. Принятие христианства готами и активное сотрудничество с Византийской империей поспособствовало распространению религии среди жителей полуострова в III-VI веках, при этом масштабные религиозные события продолжались на территории Крыма и Причерноморья и в Средние века. Помимо этого, возможно византийское искусство достаточно сильно повлияло на нравы и быт готов, значительно изменив за 500 лет первоначальный облик этноса, преобразовав предметы обихода, манеру строительства бытовых помещений, одежду и язык. Возможно выдвинуть гипотезу о том, что византизированная культура остготов влияла на соседние народы Крыма, что могут проявляться, в первую очередь, в элементах костюма и ювелирном искусстве. Вопрос требует глубокого исследования и анализа, чтобы подтвердить или опровергнуть гипотезу.

Основным заключением является проникновение и широкое распространение христианства и византийской культуры в Крыму и ближних регионах побережья. Крайне важен и интересен дуализм культуры

Крыма в концепции истории искусства. Однако рассмотренный вопрос требует дальнейшего длительного исследования и анализа.

Список использованных источников:

1. Дзарасов А.А. Иоанн Готский и распространение христианства в Крыму. / А.А. Дзарасов, Г.И. Макаренко // Наука без границ. – 2017. №6 (11). – 152-155.

2. Заморяхин А.В. Церковная история крымских готов в отечественные историографии. / А.В. Заморяхин // Вестник Пермского университета. Серия: История. – 2005. №5. – 157-175.

3. Заморяхин А.В. Крымские готы в этническом пространстве средневековой Тавриды в советской и современной российской историографии. / А.В. Заморяхин // Проблемы истории, филологии и культуры. – 2006. №16-1– 154-167.

4. Науменко В.Е. Христианский Мангуп. Современная источниковая база и основные этапы истории. / В.Е. Заморяхин, А.Г. Герцен, Д.В. Иोजица. // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. – 2021. №26. – 255-281.

© Пшонкина А.Д., 2022

УДК 821.161.1.0

**ЦВЕТОСВЕТОВОЙ И АУДИАЛЬНЫЙ КОДЫ
В ПОВЕСТИ Л.Н. АНДРЕЕВА «ИУДА ИСКАРИОТ»**

Пыстина А.В.

Научный руководитель Радомская Т.И.

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

В рамках данной статьи нами будут рассмотрены цветосветовые и аудиальные коды в повести Л. Андреева «Иуда Искариот».

Перед анализом нашей темы необходимо обозначить понятие «культурный код». Многие исследователи занимались изучением данного вопроса. К ним относятся Ю.М. Лотман [1, с. 8], У. Эко [2, с. 57], В.В. Красных [3, с. 5], А.А. Буевич [4, с. 93], Е.Е. Бразговская [5, с. 68] и другие. Понятие культурного кода, выдвинутое В.В. Красных, можно считать наиболее актуальным в рамках данной работы. Красных считает, что культурный код – это «сетка», которую культура «набрасывает» на окружающий мир, делит, структурирует и оценивает его [4, с. 5]. Также важным для нас будет являться классификация кодов, предложенная Е.Е. Бразговской. Она выделяет среди них аудиальные и визуальные [6, с. 68].

Обратимся к повести Л. Андреева «Иуда Искариот». В повести Андреев стремится показать двойственность Иуды, которая приводит его к

предательству. Противостоит Иуде образ Христа, представленный в белом сиянии, что отсылает нас к мотиву Фаворского Света [6, с. 176]. Так, в повести намечены два противоположных центра, обозначающих мир Божественный и мир греха, предательства. Эти противопоставление и двойственность, связанная с образом Иуды, выражаются с помощью цветовых, световых и аудиальных средств. Проанализируем их.

Так, например, эпитет «смуглое» [7, с. 6]. сочетается в предложении не только со словосочетанием «лицо Иисуса» [7, с. 6], но и с сочетанием «страшно задумчивый свет» [7, с. 6], что указывает на явление природы – закат. Важно отметить, что закат, отражающий земную реальность, соотносится здесь также и с семантикой сакральности, божественного нетварного света. Таким образом, в этом произведении создается два поля – земное и сакральное, как мы уже писали выше.

Интересным в данном отрывке также является сочетание цветов: смуглое лицо Христа, белые стены и зеленые листья деревьев, озаренные светом вечернего солнца; в данном случае можно говорить о единстве божественного, человеческого и природного, которое достигается через использование цветового кода. Свет здесь «далекий» и «страшно задумчивый». Свет в соответствии с библейской традицией ассоциируется здесь с новозаветным образом Фаворского Света, являющего божественную нетварную энергию. Однако данный образ может интерпретироваться еще таким образом: описание заката как чего-то подходящего к концу можно трактовать как деталь, подводящую нас к трагической развязке повести, как деталь сюжетобразующую.

Большое значение в произведении играет противопоставление таких цветов, как белый и красный: «Белая стена уже не была белою теперь, и не остался белым красный город на красной горе» [7, с. 14]. Это противопоставление красного и белого создает особую экспрессию художественного текста повести.

Особой семантикой цвета наделен и образ города, утопающего в красном цвете, цвете закатного солнца. Солнце отсылает к образу Христа, как известно, именно так Он именуется в духовных текстах: Бог и есть источник Света, блага и блаженства.

Красный – это цвет крови, страдания и боли, и, соотнесенный выше со «смуглым лицом Иисуса», этот цвет может указывать нам на будущий крестный путь Спасителя. Солнце и его свет здесь – это символ жизни, однако оно «скатывалось к низу, зажигая небо». Иисус должен умереть, принеся себя в жертву людям.

Противопоставление красного и белого вообще очень распространено в повести Андреева. Так, когда Иуда пытался защитить Иисуса от врагов, он увидел капли крови на белой рубашке: «Охваченный безумным страхом за Иисуса, точно видя уже капли крови на его белой рубашке <...>» [7, с. 298].

Такое сочетание, возможно, используется для того, чтобы подчеркнуть греховность образа Иуды и сакральность образа Христа: красные капли крови связаны с темой лжи на фоне чистой «белой» совести. При этом Иуда далее поясняет: «И что такое ложь, мой умный Фома? Разве не большею ложью была бы смерть Иисуса?» [7, с. 210].

Отметим, что красный цвет, цвет крови ассоциируется в повести и с дьяволом. После того, как автор пишет о «каплях крови на белой рубашке», он указывает: «Теперь я верю, что отец твой – дьявол» [7, с. 211]. (Соответственно, красный цвет становится в повести не только образом жертвы, но и образом лжи, особенно в сочетании с белым цветом).

Иуда в повести изображается в темных оттенках, он постоянно прячется, уходит в «темные» места, что символизирует тот поступок, который в итоге он намеревается совершить: «<...> а тот неповоротливо и все так же злобно старался ускользнуть от него куда-нибудь в темный угол <...>» [7, с. 88]. И страшный белесый глаз, и темнота – ужасны.

О приеме контраста, используемого при создании образа Иуды и подчеркивающего двойственность героя, можно говорить и при рассмотрении его «двойного» лица: «...двоилось также и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая, и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза. Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму». «Двойное» лицо Иуды – ключ к пониманию авторского замысла о двойственности, ведущей человека к предательству.

В повести автор приводит эпизод, в котором Иуда отдаляется от всех, молчит и наблюдает за тем, как ученики Иисуса Христа реагируют на его молчание и отстраненность. Молчание, отдаление от людей, изгнанничество ассоциируются с серым цветом, здесь звуковой образ (тишина, молчание) соединен с цветовым, т.е. использован прием синестезии, что говорит об особом характере авторского мировосприятия: «И уже несколько раз слегка пугался Фома, наткнувшись неожиданно в темноте на какую-то серую грудку <...>» [7, с. 98]. Возможно, здесь серый цвет обозначает соединение черного и белого цветов, которые, в свою очередь, обнажают причудливое, оксюморонное сочетание добра и зла в образе Иуды, отсылающие нас к его противоречивости и двойственности.

Интересно отметить то, как описывает Л. Андреев голос Иуды. Он называет его «переменчивым», чем также указывает на двойственный характер персонажа, подсказывая читателю, что герой собирается совершить что-то нечистое, измениться не в лучшую сторону, что он отличается от тех, кто так преданно следует за Иисусом, и все это автор показывает при помощи характеристики его голоса: «то мужественный и

сильный, то крикливый, как у старой женщины, ругающей мужа, досадно-жидкий и неприятный для слуха» [7, с. 7].

Автор указывает, что иногда его голос «мужественный и сильный» может быть «крикливым», «досадно-жидким» и «неприятным», чем сразу вызывает у читателя неприятные представления и ассоциации. Голос Иуды иногда предстает «тоненьким», когда тот начинает снова и снова жаловаться на свои проблемы.

Тишина и молчаливость ассоциируются в повести с Иисусом. Его голос практически всегда характеризуется как «тихий», при этом его молчаливость способна менять звуковую характеристику его учеников, в том числе и «громкого» Петра: «Молча шел он впереди, покусывая сорванную травинку; и понемногу один за другим переставали смеяться ученики и переходили к Иисусу» [7, с. 266]. «Но Иисус молчал и пристально глядел куда-то <...>» [7, с. 267].

Для того чтобы продемонстрировать колебания Иуды в процессе развития сюжета, Л. Андреев также использует аудиальный код. Изначально Иуда предстает в повествовании крикливым и визгливым, однако со временем он становится все более и более молчаливым: «И о людях он перестал говорить дурное, и больше молчал <...>» [7, с. 270].

Образ молчания в повести «Иуда Искариот» также является символом мудрости. Молчание зачастую помогает людям услышать самих себя, свои мысли, однако при описании молчаливого Иуды символ молчания приобретает негативную коннотацию, оно может означать отсутствие отзывчивости, поэтому молчание Искариота описано в повести следующим образом: «Совсем чужие, совсем особенные, совсем не имеющие языка, они глухим молчанием тайны окружали размышляющего Искариота <...>» [7, с. 277].

При этом именно молчание Иуды в повести предстает отрицательным, в то время как молчание Иисуса Христа является чем-то правильным и мудрым. Молчать Иуда начинает как раз незадолго до встречи с первосвященником Анной. При этом, говоря об Иисусе, голос Иуды из спокойного превращается в горячий: «Нет, он опасный человек, – горячо возразил Иуда» [7, с. 377].

Образ молчания возникает снова незадолго до предательства, которое совершает Иуда. Герой обращается к Господу, который отвечает на его обращения лишь молчанием: «– Ты знаешь, куда иду я, Господи? Я иду предать Тебя в руки твоих врагов. И было долгое молчание, тишина вечера и острые, черные тени. <...>» [7, с. 420].

Иисус молчит, не отвечает на просьбы Иуды дать ответ, поскольку Он дает возможность Иуде самому принять решение. В мире в этот момент воцарилась тишина, подобная вечности, ведь еще есть возможность не совершать предательства. Однако как только Иуда уходит, картина

становится динамичной, тишина наполняется звуками: «Затолклись, захлопали, застучали <...>».

И Христос произносит первые за всю повесть слова, поскольку решение Иуды уже принято, предательство свершится: «И тихо, как мягкое эхо чьих-то удалившихся шагов, прозвучал беспощадный ответ: – Говорю тебе, Петр, не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься от меня» [7, с. 398].

Часто нам кажется, что Бог молчит, а точнее, что Он отсутствует. Нередко люди пытаются найти Бога, чтобы Он для них что-либо сделал, однако Он не делает ничего и позволяет событиям развиваться так, как они развиваются, и это развитие может быть трагичным и драматичным, несправедливым, однако несмотря на это Бог молчит, кажется, что Он не вмешивается в нашу жизнь, но тем самым Он ждет от нас нашего выбора, нашего поступка. Может быть, Его молчание в целом говорит о том, что Бог хочет изменить образ мышления человека, чтобы в нем проснулось покаяние, изменение ума и образа мышления, чтобы человек отошел от мирского образа мыслей. В указанном выше случае Иуде представилась возможность не предавать Иисуса, Бог молчал в ответ на его заявления, ждал свободного выбора Иуды, и Иуда его сделал, совершив предательство.

Таким образом, в данной повести наиболее часто встречаются белый и красный цвета, при этом Андреев изображает их на контрасте, чтобы показать, с одной стороны, двойственность и противоречивость Иуды, а с другой стороны, противопоставить Иисуса и Иуду. При изучении аудиального кода важным для нас будет являться образ молчания. Молчание Христа – мудрое, дающее людям возможность сделать выбор, молчание Иуды имеет отрицательную коннотацию, со временем оно превращается в молчание предателя. Хотелось бы обратить внимание на «переменчивый» аудиальный код в образе Иуды, соответствующий его неустойчивой натуре, меняющейся от преданности к предательству.

Список использованных источников:

1. Лотман, Ю.М. Семиосфера. СПб, 2010. – 610 с.
2. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Спб, 2004. – 310 с.
3. Красных В.В. Предметный код культуры в русском культурном пространстве // Русистика на пороге XXI века: проблемы и перспективы. Мат-лы междунар. науч. конф. (Москва, 8-10 июня 2002 г.) М., 2003. – С.146-148.
4. Бувевич А.А. Код: понятие и его варианты в гуманитарных дисциплинах // Витебский государственный университет им. П.М. Машерова. 2014. №2(43). – С. 90-95.
5. Бразговская Е.Е. Семиотика. Языки и коды культуры: учебник и практикум для академического бакалавриата. М. : Издательство Юрайт. 2019. – 187 с.

6. Радомская Т.И. Образ света: поэтика древнерусской книжности в художественных текстах русской литературы постреволюционных десятилетий (М. Цветаева, О. Мандельштам, А. Ахматова, Б.Пастернак) // Вестник славянских культур. М., 2021, №62. – С. 174 – 181.

7. Андреев Л.Н. Иуда Искариот. М.: АСТ, 2020. – 448 с.

© Пыстина А.В., 2022

УДК 7.038.531

«ПОВТОРЕНИЕ» КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ В ВИДЕОАРТЕ

Пэн Вэй

Научный руководитель Лаврентьев А.Н.

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

В истории развития искусства «повторение» как форма художественного выражения обладает уникальным очарованием. От примитивной китайской гончарной культуры до поп-арта Энди Уорхола, типы и формы «повторения» в произведениях искусства эволюционировали. Повторение – это не механическая копия или бессмысленное повторение, а скорее сознательная аранжировка работы создателя, придающая ей иной смысл. Повторение – это средство художественной выразительности, уникальная форма художественного выражения. В видеоарте это обычно выражается в повторении и обращении определенного действия или поведения художника, или в многократном использовании определенного элемента, чтобы достичь ощущения регулярности и ритма, произвести визуальное воздействие и усилить художественный эффект.

В 1965 году портативная видеокамера Sony открыла двери для частной видеосъемки, нарушив монополию вещательного телевидения. Как отмечает искусствовед Майкл Раш (Michael Rush) в своей книге «Видеоарт» – это означало, что люди «больше не зависели от голливудских властей и продюсеров телевидения, а те, кто обладал соответствующими знаниями, могли присоединиться к революции в визуальной коммуникации, которая быстро меняла социальную и культурную жизнь во всем мире».

Видео делает искусство гибким, доступным и мобильным. Художники могут выйти из студии и использовать камеру, чтобы быстро записывать, комментировать и размышлять о событиях и изменениях вокруг них. Они также могут повернуть камеру на себя, выражая себя и приступая к исследованию и практике нового художественного языка. Что еще более важно, художники могут использовать спонтанность видео для прямого

вызова и критики телевидения. Для Майкла Раша попытка описать историю видеоарта является сложным предприятием. Возникновение видеоарта слишком многогранно, чтобы можно было приписать его одному или двум художникам, даже если они оказали влияние на область видеоарта. Интересно, что видеоарт никогда не был монолитным, а претерпел долгую эволюцию с развитием технологий и идей. От видеоарта к движущемуся изображению, его масштаб и концепция постоянно переосмысливаются кино, скульптурой, инсталляцией, цифровыми медиа и интерактивными приложениями. В данной работе предпринята попытка проанализировать силу «повторения» в художественном выражении через использование повторения в видеоарте.

Повторение в искусстве относится к повторному представлению того, что уже существует с точки зрения содержания и формы. Повторение – это очень распространенный художественный прием, который можно встретить во всех дисциплинах искусства. В кино, как правило, именно повторение языка, сцен, действий, музыки и т.д. раскрывает тему. Художественная дистилляция персонажей, сцен, действий и т.д. перекликается с техникой «повтора», которая подчеркивает основное содержание произведения, главную идею или черты характера персонажей.

В области инсталляционного искусства есть много художников, которые используют технику повторения, когда один или несколько элементов расположены таким образом, чтобы создать мощный визуальный эффект, подчеркивающий смысл произведения. Повторение – это аккуратное или упорядоченное расположение каждого элемента, причем каждый элемент перекликается с другим, создавая впечатление, что в этом есть какой-то глубокий смысл. Как и в философии, отношения между целым и частью – это отношения, в которых сила целого больше, чем сила частей. Повторение также является распространенным художественным приемом в поп-арте, инициатором и главным сторонником, а также самым влиятельным художником американского движения поп-арта был Энди Уорхол. Его работы берут материал из среды популярных изображений и используют его в качестве основного элемента в непрерывном процессе репродукции и типографики.

В целом, художественная техника повторения пронизывает все области мира искусства, развилась в человеческой цивилизации и присутствует в каждой детали нашей жизни. Можно сказать, что воспроизведение художественной техники повторения – это накопление и расширение количества, что в конечном итоге создает сильный визуальный эффект и более глубокий смысл.

Видеоарт – это ранняя форма нового медиа-искусства, возникшая в 1960-х годах, использующая камеры, телевидение и видео в качестве материальной и технической основы для художественной практики. Возникновение видеоарта было, с одной стороны, результатом

послевоенной тенденции против коммерческого телевидения, а с другой стороны, результатом пост Он также был вдохновлен дадаизмом, кубизмом, поп-артом, сёрдж-артом и конструктивизмом в постмодернистском искусстве, и слился с концептуальным искусством, инсталляционным искусством и перформансом, представляя собой глубокое размышление об образе, медиа и даже абстрактных идеях и образной реальности.

Видеоарт – это «широкий термин, который относится к работам, созданным визуальными художниками, использующими видео- и телевизионное оборудование и технологии различными способами». Одночастотное, проекционное, видеоинсталляции и интерактивное видео – вот некоторые из способов, с помощью которых художники использовали видеотехнологии для представления своих работ. Видеоарт существует с 1965 года, когда на рынке появилась первая портативная камера Sony Portapak. Художник Нам Джун Пайк был одним из первых, кто использовал его для записи визита Папы Римского Павла VI в Нью-Йорк 4 октября 1965 года и выставил неотредактированные кадры в одном из нью-йоркских кафе вечером того же дня. В то время это был очень радикальный шаг, поскольку он означал, что частные лица имели такую же возможность записывать изображения и транслировать их по телевидению, как и телевизионные станции.

С развитием видеотехнологий многие перформансисты также начали использовать видео как часть своих выступлений, привлеченные прямой связью между мгновенным воспроизведением, камерой и телевидением, они также начали записывать свою работу или включать видео в свои выступления. Такие художники, как Джоан Джонас и Вито Аккончи, сами выступали перед камерой, используя «видео как персональное средство, электронное зеркало для исследования своей социальной идентичности: женской, мужской, расовой, ориентационной». Темпоральность приобретает все большее значение, а время становится важным элементом видеоарта.

Современные художники исследовали подобную концепцию в видеоарте – исследование времени на бесконечности. Например, работа китайского художника Цю Чжицзе «Написание предисловия Лантинга тысячу раз» (рис. 1), в которой он записывает себя, пишущего «Предисловие Лантинга» китайского каллиграфа Ван Сичжи многократно на чистом листе бумаги в период с 1991 по 1995 год. То, что начиналось как чистая имитация, после нескольких десятков или сотен раз превратилось в бумагу, на которой не было различимо ни одного почерка, замененную в итоге бумагой, пропитанной чернилами. Даже «Предисловие к Лантингу» Ван Сичжи, высшее достижение китайской каллиграфии, исчезает в туши после многократного наложения тысячи раз. Поскольку камера фиксирует творческий процесс Цю Чжицзе, она также фиксирует бесконечную

природу времени, процесс, который в некотором смысле является исследованием тела и сознания самого себя.

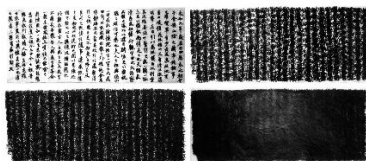


Рисунок 1 – Написание предисловия Лантинга тысячу раз, Цю Чжицзе, 1995 г.

Работа корейского художника Нам Джун Пайка «Button Happening» (1965 г.) (рис. 2) документирует процесс многократного застегивания и расстегивания пуговиц на пиджаке в типично агонистическом стиле. Эта работа, показанная на мониторе компьютера, отражает грубость ранних видеотехнологий, но ее прямое выражение повторения и непрерывности, характерных для видео, и рассеивания эстетической повседневности является мощным. Работа китайского художника Чжана Пейли «30x30» (1988 г.) знаменует начало видеоарта в Китае, в ней художник в течение трех часов показывает процесс разбивания и склеивания куска стекла, опять же через перформанс, остро улавливая значение временности в видео.

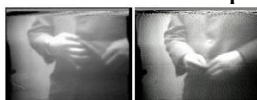


Рисунок 2 – Button Happening, Нам Джун Пайк, 1965 г.

Брюс Науман (Bruce Nauman) также широко использовал повторение в своих видеоработах. В своей работе 1968 года «Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square» (рис. 3) он ставит одну ногу перед другой и качает бедрами в преувеличенной и очевидной манере, многократно проходя по краю квадрата из ленты, прикрепленного к бетонному полу его студии. А в работе «Bouncing in the Corner #1» он стоит в углу своей студии, его тело падает назад, а затем быстро подпрыгивает вверх. В этих работах обычно есть только одно движение, а течение и непрерывность времени выражается через постоянное повторение и циркуляцию.



Рисунок 3 – Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, Брюс Науман, 1968 г.

Хотя в сегодняшнюю цифровую эпоху видеоарт уже не является главным символом новых медиа. Однако и как медиум, и как вид искусства, движимый технологией и механизмом экрана, видеоарт по-прежнему имеет сильную современную ценность и возможность дальнейшего развития перед лицом различных социальных и культурных проблем в современной перспективе.

Список использованных источников:

1. Книга «Nam June Paik: Video Time, Video Space», Toni Stooss, Thomas Kellein, 1993
2. Книга «Video Art», Michael Rush, 2003
3. Книга «Video Art Historicized: Traditions and Negotiations», Malin Hedlin Hayden, 2015
4. Книга «Video/Art: The First Fifty Years», Barbara London, 2020

© Пэн Вэй, 2022

УДК 787.2

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ АЛЬТА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: КРУПНАЯ ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА (ДШИ И КОЛЛЕДЖ)

Радзецкая М.Д.

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

История развития альтового искусства уникальна и особенна, связана с этапами становления академической музыки и отражает тончайшие нюансы глобальных процессов мировой культуры, их неповторимость и глубину. По своей сути, это явление, отличающееся ярким национальным своеобразием, открывшее миру новую полифонию чувств и эмоций, значительную художественную высоту, ставшую ориентиром для многих поколений будущих музыкантов.

Формирование альтового репертуара в ДШИ и колледжах тесным образом связывается с редакциями, переложениями, транскрипциями и обработками других сочинений. В первую очередь, это обусловлено целями и задачами по воспитанию профессиональных навыков альтиста, фактически, освоением основных приемов игры и знакомством с различными музыкальными жанрами и стилями. Такая особенность отражает исторические грани развития инструмента, отсутствие специальной литературы, дефицит которой восполняется обращением к сочинениям, написанным, преимущественно, для кларнета, валторны и виолончели. Среди них – концерты В.А. Моцарта, А. Ролла и др. Как факт, среди оригинальных альтовых опусов, принятых к изучению в начальном, среднем, иногда и в высшем звене, на сегодняшний день можно назвать концерты Г. Телемана, К. Стамица, Ф. Хоффмайстера, а также Г. Зитта, И.К. Баха, Г.Ф. Генделя. Из них, два последних, скорее всего, являются удачными стилизациями, приписываемыми перу А. Казадезюса.

Среди примеров крупных циклических форм, можно назвать несколько выдающихся образцов, таких как Концерты для виолончели Й.

Гайдна Ре мажор (1783 г.) и К. Сен-Санса ля минор (1872 г.), часто используемых в педагогической и реже в концертной практике. Их альтовые варианты можно услышать в обработке и переложении М.И. Ситковской, заслуженного учителя Российской Федерации, в прошлом, преподавателя Центральной музыкальной школы при МГК имени П.И. Чайковского.

Сочинение Й. Гайдна изучается в музыкальных училищах или старших классах специализированных учебных заведений, и целиком и полностью связывается с приобретением учащимися необходимых профессиональных навыков, так как «колоссальный взлет исполнительского мастерства, значительные достижения солистов связаны с формированием новых, более прогрессивных методик преподавания...» [1, с. 3]. Знакомство с данным материалом предполагает сравнительный анализ звуковысотности, штрихов, динамики, аппликатуры, а в целом, инструментальной специфики виолончели и альты, их индивидуальной звуковой палитры.

С первых тактов инструментального solo слышатся изменения, внесенные в партитуру. Издание Schott & Co. Ltd., London (1954 г.) и B. Schott's Söhne, Mainz (1982 г.), демонстрируют эти различия достаточно подробно. Вступление виолончели начинается с перечеркнутого восходящего форшлага, отсутствующего в партии альты. Рознятся и динамические обозначения: *mf* – *p*, что создает иную эмоциональную окраску и влечет за собой использование соответствующих игровых приемов. Так, *spiccato* во втором такте главной партии заменяется плавным *portamento*, исполняемым на один смычок, что более характерно для *cantabile*, указанным М.И. Ситковской в самом начале темы (пример 1).



Пример 1 – Й. Гайдн. Концерт для виолончели Ре мажор. а) Главная партия; б) Главная партия (альтовая версия).

При дальнейшем рассмотрении, подобные несовпадения струнных штрихов отражают индивидуальное восприятие музыкального текста и его педагогическую трактовку, что обусловлено целями и задачами учебного процесса.

Второе виолончельное solo ярко демонстрирует регистровые особенности обоих инструментов. Партия альты звучит на октаву выше, поэтому здесь потребовались иные приемы звукоизвлечения, максимально приближенные к оригиналу, а именно, *tenuto*, создающее насыщенный и богатый обертонами колорит.

По мере развития инструментальной партии становятся заметны некоторые изменения. В том числе, введение *gruppetto* в начале 57 такта, в нем же – иная трактовка форшлага: изначально перечеркнутого (пример 2).



Пример 2 – а) оригинальный текст; б) альтовая версия.

Подобные примеры находятся и в других эпизодах. Скорее всего, это сделано для более удобного прочтения музыкального текста, что является существенным изменением, позволяющим адаптировать виолончельный концерт Гайдна для альтового класса специальных учебных заведений.

Аналогичным целям, вероятно, служит и достаточно свободное обращение с музыкальным материалом. До 61 такта музыка, фактически, не претерпевает каких-либо серьезных трансформаций, но затем в нее включается совершенно новый, отличный от первоначальной версии отрывок. В партитуру вносятся купюры: существенно переработан весь последующий эпизод, гайдновский текст появляется вновь только в 71 такте. Оркестровые tutti подвергаются серьезным сокращениям, наряду с инструментальным solo, у которого отсутствует репризное проведение главной партии.

В сравнение с оригиналом, альт вступает лишь в 98 такте. В его solo появляются новые элементы, например, двойные ноты, исполняемые вместо spiccato виолончели (пример 3).



Пример 3 – а) оригинальный текст; б) альтовая версия

Исключаются украшения, видоизменяются каденционные такты, предшествующие оркестровому эпизоду, сохраненному в первоначальном виде. Ожидаемое возвращение тематического материала заменяется обширной купюрой (136-152 такты) с явной целью приблизить наступление альтовой каденции, которая была написана самой М.И. Ситковской (пример 4).



Пример 4 – Фрагмент каденции альты:

Очевидны педагогические цели, направленные на демонстрацию технических возможностей инструмента. Музыка построена на элементах главной партии, насыщена двойными нотами, виртуозными пассажами и разнообразными штрихами, что позволяет показать лучшие качества юного исполнителя, его уверенную профессиональную оснащенность.

Таким образом, Концерт Й. Гайдна Ре мажор в исполнении на альте является целиком и полностью инструктивным материалом, не выносимым на концертную эстраду. Учитывая большое количество текстовых изменений, версию М.И. Ситковской можно расценивать как свободную обработку данного сочинения. Следовательно, одна из особенностей альтового репертуара связывается с введением в педагогический процесс адаптированных версий крупных форм, изучаемых только в специальном классе. Очень часто, объем исполняемых циклов ограничивается лишь одной частью и, как правило, первой.

Большой популярностью среди альтистов пользуется Концерт для виолончели и фортепиано №1, ля минор (1872 г.) К. Сен-Санса, исполняемый на последних курсах колледжа или в высших учебных заведениях. Отметим интересную деталь в партии солирующего инструмента. Существует несколько альтовых вариантов ее трактовки, и это, прежде всего, педагогические задачи, решаемым в каждом случае индивидуально. Отсюда происходят авторские правки оригинального текста, заслуживающие отдельного внимания.

К ним имеет отношение переложение для альта М.И. Ситковской, позволяющее музыканту подняться на новую ступень профессионального развития. В отличие от гайдновского цикла, данное сочинение исполняется на различных концертных площадках в сопровождении оркестра или фортепиано. Однако, в программу международных альтовых конкурсов эти произведения не входят, в первую очередь, из-за строгих требований финальных туров, в которых должны звучать оригинальные концерты Б. Бартока, Й. Боуэна, У. Уолтона и др.

На альте в концерте К. Сен-Санса, в основном, звучит только его Первая часть. Художественная концепция, штриховое разнообразие, динамика и нюансировка в сравнение с виолончельным первоисточником, на первый взгляд, не отличается какими-то явными различиями. Тем не менее, они существуют и демонстрируют индивидуальный подход к прочтению сольной партии: в расстановке интонационных и фразировочных лиг, в трактовке кульминационных эпизодов, а в целом, в создании художественного образа всего произведения.

Так, у виолончели смена смычка в главной партии происходит на протяжении каждого такта, а в альтовом варианте обозначает логику построения музыкальной фразы, где смена смычка происходит лишь на четвертой доле второго такта, захватывая первые из двух долей следующего (пример 5).



Пример 5 – а) К. Сен-Санс. Концерт для виолончели ля минор, фрагмент главной партии; б) К. Сен-Санс. Концерт для виолончели ля минор, фрагмент главной партии, альтовая версия

Отсюда формируется единая линия смыслового развития, объединяющая тембр альты с эмоциональной краской оркестровой ткани. Перенос отдельных отрывков в другой регистр, как правило, на октаву вверх, не вступает в конфликт с романтическим настроением концерта и связан лишь с техническими деталями переложения.

Его характерная черта – выписанные варианты позиций и последовательностей струн, единичные, в основном у колодки, смычковые обозначения, различные аппликатурные решения. Другие подробности при анализе данного переложения не обнаружены.

Таким образом, профессиональное развитие альтиста в специальном классе ДШИ и колледжа сопряжено с рядом обстоятельств, отражающих недостаток оригинальных сочинений крупной формы, позволяющих сформировать устойчивые технические навыки музыканта-инструменталиста. Рассмотренные концерты, изначально написанные для виолончели, органично входят в учебный репертуар в виде обработок или переложений и являются этапами индивидуального развития учащихся, а в целом, частью педагогических традиций отечественной альтовой школы.

Список использованных источников:

1. Маршанский, С. А. Альтовое искусство России второй половины XX – начала XXI века: автореф. ... дисс. канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) имени С.В. Рахманинова, 2012. – 24с.

© Радзецкая М.Д., 2022

**РАЗВИТИЕ ИДЕЙ Э. УОРХОЛА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX-XXI вв.**

Разина Е.Ю.

Научный руководитель Яковлева М.В.

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

Энди Уорхол – ярчайшая фигура в искусстве второй половины XX в. Его идеи повлияли не только на развитие новых художественных форм и техник в изобразительном искусстве, но и на представление о культуре и искусстве в целом. Художник, кинорежиссёр, дизайнер одним из первых поставил вопрос о возможности коммерциализации искусства, превращения его в «вещь», а самого творца в «продукт». Сам Э. Уорхол о поп-арте в своих воспоминаниях писал так: «В самом конце 50-х Джаспер Джонс с Бобом Раушенбергом и прочими освободили искусство от всей этой отвлечённой рефлексивной ерунды.... Поп-художники работали с образами, которые любой прохожий с Бродвея узнавал на раз – комиксы, столики для пикника, мужские брюки, знаменитости, занавески для ванной, холодильники, бутылки колы, – в общем, со всеми теми классными современными вещами, которых так усердно не хотело замечать абстрактное искусство» [7, с. 8]. Прежде чем говорить о влиянии идей Энди Уорхола на развитие текстиля, следует упомянуть о появлении вещи нового типа, связанной с формированием в Европе и Америке 50-60-х годов так называемой «культуры потребления», в которой главенствующая роль отдавалась потребительской практике и, соответственно, ориентируемой на неё индустрии, причём от производства и до рекламы. В результате чего кардинально изменяется как материальный облик вещей, и технологии их производства, так и само отношение к вещам, как к объекту потребления: теперь они не стандартная часть повседневной жизни, а основная её ценность. Итог – радикальный перелом в самой картине мира современной культуры. Тему массовой культуры и культуры потребления поднимали своих трудах такие известных исследователи культуры постмодерна как Ж. Бодрийяр «Общество потребления» [4] и «Система вещей» [5], Р. Барт «Смерть автора» [2], М. Фуко «Слова и вещи» [8] и др.

В 1962 году в Нью-Йорке открывается знаменитая арт-студия Энди Уорхола The Factory («Фабрика»). В том же году художник занялся шелкографией. Э. Уорхол отмечал, что был в восторге от того, как с помощью пары движений можно быстро создавать одни и те же образы, но всегда немного другие. В результате художник смог добиться такого

желанного для него эффекта конвейера. «Я был в восторге. Моими первыми экспериментами стали головы Троя Донахью и Уоррена Битти, а потом умерла Мэрилин Монро, и у меня появилась идея сделать отпечатки её прекрасного лица – первые «Мэрилин» [7, с. 33]. – писал Уорхол. Его современники рассказывали, что в «Фабрике» всегда шла какая-то деятельность: ассистент Уорхола Джерард Маланга неторопливо заливал краску в трафареты, а на фоне играл знаменитый Velvet Underground, спродюсированный самим поп-художником. Э. Уорхол никогда никого не удерживал в своей мастерской и никого не звал – люди со всех концов города слетались к нему сами. Он же просто открывал им двери и с улыбкой в глазах сквозь черные очки пропускал в эту «обитель творчества». К тому же все всегда были счастливы, если их использовал Энди Уорхол. «Drella все создавал таким образом, чтобы мы обожали делать то, что хочет именно он» [6], – сказал как-то Лу Рид, солист Velvet Underground.

Таким образом, «Фабрика» дала возможность Э. Уорхолу воплотить одну из основных идей его творчества – пустить в тираж произведения дизайнерского искусства.

Можно сказать, что Энди Уорхол сформировал повсеместный феномен фетиша на культуру потребления. Человек, который превратил гипермаркет в галерею, а банку супа – в объект поклонения, одновременно может быть как творческим гением, так и великолепным бизнесменом. Ведь прикоснуться к сладкой «американской мечте» в то время мечтал каждый. А он просто дал людям то, чего они так жаждали.

Вместе с новым «бумом на вещи» Энди Уорхол принес также и в текстиль техники графического искусства: свою знаменитую технику тиражирования, которая в первую очередь характерна для художественной графики. До этого на печатный рисунок сильно повлияла графика оптического искусства, больше известная как «оп-арт», которая зародилась в 1950-х годах, как одно из течений геометрической абстракции. Живопись, архитектура и дизайн текстиля в этот период стали как никогда активно взаимодействовать. Именно поэтому идеи поп-арта и оп-арта были так положительно восприняты текстильной промышленностью и массовым рынком модной индустрии.

Нет ничего удивительного в том, что знаменитые «уорхоловские банки» Campbell нашли своё признание в мире моды. Сначала сама компания-производитель выпустила бумажное платье под названием «Souper Dress». Спустя несколько лет известный марокканский и французский дизайнер и модельер по имени Жан-Шарль де Кастельбажак показал миру не просто платье с банками, а платье-банку (рис. 1).



Рисунок 1 – Jean-Charles de Castelbajac платье «Банка с супом Кэмпбелл», весна-лето 1984 г.

Однако не только банки Campbell заинтересовали умы дизайнеров – в 1991 году Джанни Версаче представил на подиуме Наоми Кэмпбелл в платье декорированном драгоценными камнями платье с изображением Мэрилин Монро с картин Энди Уорхола. С лицом актрисы также были в коллекции весна-лето сумка, туфли, костюм с шортами и мини (рис. 2).



Рисунок 2 – Линда Евангелиста в рекламной кампании Versace, 1991 год

Художественный текстиль сегодня играет в мире моды первоочередное значение, так как искусство кроя вместе с деконструктивизмом и творчеством японских дизайнеров закончило своё развитие. Сейчас феномен «новизны» присутствует именно в художественном текстиле, соответственно, именно те изменения, происходящие в нём, отражают всю культуру моды в целом: с одной стороны её упрощения, а с другой – значение декоративного, визуального аспекта. Именно эти техники тиражирования из поп-арта, которые привнёс в него Энди Уорхол, являются ключевыми как для развития отрасли художественного текстиля в целом, так и самой индустрии.

Образы поп-арта не теряют своей актуальности и сегодня. Сюжеты комиксов, изображения звезд кино и шоу-бизнеса активно используются в детском и молодежном ассортименте. При создании этих работ художники в полном объёме пользуются техническими приёмам, заимствованными из промышленного дизайна и рекламы: технику коллажа, использование трафаретной печати и др. Ко всему прочему работы самого Уорхола всё также востребованы в современной модной индустрии. Так, компания «Pere Jeans» в 2007 году приобрела разрешение на использование его произведений [9]. «Pere Jeans» – единственная текстильная компания в Европе, коллекции которой создаются с рисунками Энди Уорхола.

Таким образом, мы можем подвести следующие итоги данного исследования.

В результате формирования в 50-60-х годах так называемого общества потребления, в искусстве на первый план вышли предметы, знакомые каждому, входящие в его культуру повседневности и потребляемые ежедневно.

Вслед за изменениями в художественном искусстве и появлением новых направлений, в частности поп-арта, трансформации стали происходить и в искусстве моды, а в особенности текстиля.

Благодаря распространению техники тиражирования Энди Уорхола в текстиле, отрасль текстильной промышленности стала движущей силой в развитии искусства моды.

На сегодняшний день визуальная составляющая в современной культуре играет очень важную роль, в результате чего, искусство художественного текстиля продолжает активно использовать в производстве как образы поп-арта, так и работы самого Э. Уорхола.

И, наконец, совершенно очевидно, что творчество и идеи Э. Уорхола стали ключевыми для развития всего искусства XX-XXI вв., и в развитии художественного текстиля техника тиражирования, принт, образы повседневности нашли свое наиболее яркое выражение.

Список использованных источников:

1. Андреева Е. Американский поп-арт. 1961-1965. // Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб., 1999. Стр. 86-133.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
3. Барт Р. Мифологии. М., 1996.
4. Бодрийяр Ж. Общество потребления. // Мир дизайна № 15 (приложение). 1999.
5. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995.
6. Оригинальная философия Энди Уорхола: в чем была ее специфика? [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.soulsound.ru/articles/endi-uorkhol-zhizn-i-filosofiya-tvorchestva-ottsa-pop-arta.html> (дата обращения 04.11.2022)
7. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола: от А до Б и обратно. М., 2001.
8. Уорхол Энди, Хэкетт Пет, ПОПизм: Уорхоловские 60-е. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 351 с.
9. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. - М., 1977.
10. Pepe Jeans London. Catalog 2012/13. - 37р.

© Разина Е.Ю., 2022

УДК 745.03

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАИКА И ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИИ ЛИТЬЕВОГО КАМНЯ

Ратушная И.А., Портнова Т.В.

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

Актуальность работы обусловлена тем, что в современном мире искусство флорентийской мозаики постепенно уходит в небытие, а

современные технологии практически не применяются в процессе производства, из-за чего процесс никак не облегчается. Цель работы состоит в рассмотрении флорентийской мозаики, необходимости проследить технологию ее изготовления и показать преимущества использования технологии литьевого камня в изготовлении современной мозаики. Отсюда можно выявить образно-стилистические особенности изделий декоративно-прикладного искусства и монументальных форм живописи с использованием техники флорентийская мозаика.

Существуют самые разнообразные виды мозаики – римская, русская, чертозианская, флорентийская, витраж, мраморная и многие другие. Каждый из этих видов имеет свою собственную, уникальную и интересную историю и технику, которые развивались многие столетия [1]. В древние времена мозаика использовалась для украшения внутреннего интерьера, внешнего оформления, создания предметов искусства, украшения мебели и предметов декора. В современном мире мозаика все еще не потеряла своего практического значения, до сих пор мозаикой украшаются здания, очень часто мозаичные панно можно видеть в павильонах и залах метрополитена. Флорентийская Мозаика (или *Pietra dura*, что в переводе с итальянского означает твердый камень) появилась достаточно давно, беря своё начало из первых мозаик, которые появились еще в Шумерском царстве, но само искусство было возрождено в XVII веке семьёй Медичи во Флоренции (рис. 1).



Рисунок 1 – Мадонна с младенцем. Картина времен Медичи

У этого искусства было множество великих покровителей: король Испании Карлос III, король Франции Людовик XIV и многие другие, включая Медичей. В России мозаика появилась при Елизавете Петровне примерно в середине XVIII века [2] (рис. 2).



Рисунок 2 – Картина, воссозданная по образцу из янтарной комнаты по образцам Джузеппе Дзоки (1711-1767 гг.)

Мозаика была достаточно популярна, и русские мастера превосходили многих своих итальянских коллег. Второй подъём популярности в России произошёл во времена СССР. Многие станция метрополитена и здания были украшены такой техникой (рис. 3).



Рисунок 3 – Станция метро «Чеховская» Московского метрополитена.

Уникальность мозаики состоит в том, что, подбирая камни нужной фактуры, цвета и рисунка на нем, повторяют кистевые мазки. Этот эффект картины, написанной красками, усиливает то, что кусочки камней подгоняются друг к другу так, что никаких зазоров не остается, словно бы являясь одним целым. Мозаика составляется из крупных кусков цветных камней, которые аккуратно вырезаются по контуру задуманного изображения. Существуют различные способы изготовления этого вида мозаики, но начало одинаковое – создание рисунка-основы и выбор материала [3]. Во флорентийской мозаике применяются такие материалы, как полудрагоценные камни, так и поделочные камни (мрамор, яшма, аметист, сердолик, халцедон, лазурит, оникс, кварц, бирюза, чароит, змеевик, различные виды мрамора). Камни отбираются по структуре, своему уникальному рисунку, а также по их свойствам. После чего, используя такие современные технологии, как лазер, камень режется на необходимые детали, после чего вырезаются небольшие пластины примерно по 3 миллиметра. В этом состоит первая проблема: после такой нарезки камня, которая необходима, может потеряться тот природный рисунок камня, который идеально подходил для имитации кистевых мазков, в чем состоит и уникальность мозаики, и ее сложность. Каждый фрагмент камня подгоняется к другим так, чтобы никаких зазоров видно не было, была бесшовность [4]. После этого мозаика выкладывается и закрепляется. Существует два варианта: прямой и обратный. При прямой мозаика выкладывается лицевой стороной вверх на специальный состав, такой вариант используется теперь достаточно редко, только при изготовлении массивных работ (например, при украшении станций метро мозаикой). Обратный способ укладки же используется намного чаще, так как более удобен. При таком способе укладки фрагменты выкладывают лицевой стороной вниз, для удобства часто используются стеклянные поверхности. Но как бы технология не различалась, завершающий этап одинаковый, это шлифовка и полировка.

Из-за трудоёмкости процесса и использования не самых дешёвых материалов, и раньше, и сейчас, цена на мозаику может достигать действительно больших цифр. Даже в средневековье, когда работы в этой технике были на пике своей популярности, многие знатные люди просто не могли себе финансово позволить себе такую роскошь. Из-за этого всего в настоящее время этот великолепный стиль искусства просто исчезает, мастеров становится все меньше, технология забывается.

Проанализировав современные материалы, мы обнаружили для себя технику изготовления искусственного литьевого камня. Литьевого камень –

это субстанция, состоящая из сыпучего наполнителя и полимерного связующего. Преимущества такого камня состоят в том, что он более стойкий. Но в чем его преимущества в мозаике?

Цветовая палитра такого камня просто бесконечна, окрашивается полностью весь массив, можно создавать любой узор, повторяющийся той или иной камень, который ничем особо не будет отличаться. А также, добавляя различные примеси, будет получаться самая разнообразная структура (рис. 4).



Рисунок 4 – а) ваза из малахита (слева), ваза из литьевого камня (справа); б) литьевого камень (слева), натуральный чароит (справа)

Более того, сделав опалубку, можно сразу отлить такой фрагмент камня, который необходим. Особенно это будет удобно, если есть часто повторяющиеся элементы. Еще одним преимуществом использования литьевого камня может являться его стоимость, которая в разы ниже цен на поделочные камни, а также саму смесь для литьевого камня найти и купить в разы проще. Используя такую технику, цена на мозаику будет в разы ниже, станет более доступной даже для людей среднего достатка, технологию можно будет совершенствовать, а из-за не особо дорогих материалов заинтересованность в обучении этому виду мозаики будет расти, из-за чего знания и технология будут передаваться. Мозаику можно будет применять не только для составления предметов интерьера (картин и т.д.), но и могут быть использованы для оформления поверхностей, таких как кухонные столешницы, плитки и т.д. [5].

В результате исследования такого вида монументальной живописи, как флорентийская мозаика и применения в ее изготовлении литьевого камня, можно прийти к выводу, что применение современных материалов в подобных старинных видах искусства просто необходимо, оно помогает нам открывать новые возможности, привносить новые идеи, свежий взгляд на традиции.

Список использованных источников:

1. История древней мозаики: Византия, Флоренция, Рим, Венеция URL: <http://proplitki.ru/dizayn/drevnyaya-mozaika.html>
2. История появления Флорентийской мозаики URL: https://vuzlit.com/490333/istoriya_poyavleniya_florentiyskoj_mozaiki
3. Виннер А. В. Материалы и техника мозаичной живописи. М.: Искусство, 1953 – 368 с.
4. Ферсман А.Е. Очерки по истории камня, том 2. изд. М: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003 – 304 с.
5. Annamaria Giusti Pietra Dure: The Art of Semiprecious Stonework.

6. Oxford : Getty Publications, 2006 – 272 с. (стр. 47)

7. Флорентийская мозаика: изготовление. URL: <https://stroy-podskazka.ru/mozaika/florentijskaya/?ysclid=I9zrb5ev8w550043197>

© Ратушная И.А., Портнова Т.В., 2022

УДК 745.03

**ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННАЯ ИГРУШКА
И МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ:
СОЗВУЧИЕ ПРЕДМЕТОВ БЫТА
В ОБЩЕЙ ЭСТЕТИКЕ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ**

Резцова С.А., Сафонов В.В.

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

Отечественную промышленную игрушку характеризуют два периода. Первый, дореволюционный период – необычный и противоречивый. В это время чаще всего просто копировали западноевропейские образцы изделий. Игрушка этого периода – собирательный образ народного творчества и зарождающейся городской культуры. Характер изделий начала XX века складывался стихийно, представлял собой неоднородную картину. В эти годы зарождается промышленная отечественная игрушка, что является начальным этапом перехода от кустарного производства в отдельную самостоятельную отрасль. Именно на приёмах народного творчества впоследствии будут основаны механизмы фабричных игрушек. Однако, нельзя отрицать, что предпочтение кустарному промыслу тормозило развитие отрасли.

Второй этап характеризуется зарождением ряда специализированных учебных, научных и производственных предприятий по разработке игрушек. В 1918 году открывается Музей игрушки в Сергиевом Посаде. Он становится центром сохранения прошлого, объединяет педагогические художественные силы. Материал изготовления игрушки 1920-1930 годов – промышленные отходы: ткань и древесина. Производство носит полукустарный характер. Игрушки отражают дух своего времени – напряженность, грандиозность, масштаб – игры об освоении Севера и о советских летчиках, модели машин и техники. Куклы воплощают новый женский образ. Типажи красноармейцев и комиссаров отражены и в игрушке, и в живописи, кино и литературе.

Тема пионерии получила особенно яркое отражение в авторской игрушке. В фондах Музея игрушки сохранились и характерные для своего времени тряпичные куклы с пионерскими галстуками на груди, деревянные игрушки, вроде кукольной композиции «Пионерский отряд». Так

насаждалась в детской среде идеология, а главным «детским» идеологом советской страны была Н.К. Крупская. «Идеология, внедренная в массы малолетних советских граждан, явилась тем фундаментом, на котором устойчиво стояла коммунистическая элита огромной порабощённой страны»... «Так создавалась «система коммунистического воспитания советского человека» [4]. Сложным было в Советском Союзе и отношение к народному творчеству, к литературному фольклору. Сказки, легенды, частушки и колыбельные, традиции простонародных праздников – все это отныне признавалось ненужным и даже вредным.

Главные московские производства – это «Художественная игрушка», «Всё для ребенка», «Забавы для детей». Здесь игрушка осмысливается серьёзно и преподносится как нечто необходимое. Игрушка – это произведение искусства для детей, где изобразительные приёмы трактуют реалистичные образы. Такой подход решает новые проблемы времени. В 30-е годы педагогические взгляды на роль игрушки получают широкое распространение. Таким образом, художественные, идейные требования опережали возможности производств [2].

Победа в Великой Отечественной войне определила новую линию в производстве игрушек, вопросы педагогики получили усиленное развитие. К началу 1950 года фабричное производство восстановлено, ассортимент расширился, а качество улучшилось. Формируется новый художественный образ промышленной игрушки, напрямую связанный с использованием нового сырья и технологий. Происходит переход на синтетические материалы, что оказывает сильное влияние. Игрушка становится действительно массовой.

Мягко-набивная игрушка характеризуется большими художественными возможностями. Они интересны детям разного возраста, важнейшее значение в такой игрушке имеет материал для изготовления. Текстиль должен быть мягким и приятным тактильно. В 1950-х годах для производства в основном используются такие материалы как: хлопчатобумажная ткань (плотная), вельвет, фланель, плюш, мех (искусственный). Набивали игрушки ватой, стружкой или опилками. В конце 50-х появился новый материал – поролон. Лёгкий и пластичный, он стал широко использоваться в производстве, остаётся популярным и сегодня [2]. В эти годы производство мягко-набивной игрушки в Москве реализуется в основном на фабрике игрушки №1. Ассортимент большой – около 50 видов кукол. Все куклы, которые выпускает фабрика, изготовлены по эскизам Е.Е. Борисовой. Её игрушки имели большой успех, например, «Мямлик. Сестрёнка Мямлика» (рис. 1а), кукла «Таня» (рис. 1б).



Рисунок 1 – а) «Мямлик. Сестрёнка Мямлика», куклы. Е.Е. Борисова, Е.А. Аскиази. 1960-е гг. Древесно-стружечные массы, ткань, роспись; б) «Таня», кукла. Е. Е. Борисова, 1970

Анализируя модные течения 60 – 70-х годов можно сделать вывод, что популярны яркие расцветки (особенно сочетание красного, синего и белого), цветочный и геометрический принты. Всё еще актуальны платья «а-фасона», но появляется больше юбок пышного кроя. Модные тенденции периода «оттепели» оказывают влияние на облик промышленной игрушки. Так, например, «Сестрёнка Мямлика» (рис. 1а), одета в платье современной расцветки с пышной юбкой.

Рассмотрим художественные течения в производстве мебели и предметов быта. В мебельных наборах К58-103 (рис. 2а) и К58-115 (рис. 2б) представленных на выставке Всесоюзного конкурса на лучшую мебель (1958 г.) также преобладает сочетание красного, синего и белого. Используется геометрический орнамент. Мебель имеет обтекаемую форму. Частый приём в дизайне – это использование ярких акцентов (красные цветочные горшки, контрастный принт).



Рисунок 2 – а) Юрий Случевский, Александр Белорусский (ЦМКБ, Москва). Мебельный набор К58-103 на выставке Всесоюзного конкурса на лучшую мебель, 1958 (вторая премия); б) К. Бломериус, Б. Зингер (САКБ Мосгорисполкома), мебельный набор К58-115 на выставке Всесоюзного конкурса на лучшую мебель, 1958 (третья премия)

Таким образом мы можем сделать вывод, что все предметы быта, окружавшие человека на работе и дома в советский период – это чёткая взаимосвязанная габитарная система. Созвучие игрушки с предметами быта, одежды, мебели в форме, цветовом колорите и общей эстетике неоспоримо. Наша культура находит свое отражение в игрушке – важном, основополагающем педагогическом инструменте. Развивая культуру и искусство, мы делаем большой вклад и в игрушку – доброго и важного друга для ребенка, а значит это вклад в будущее, в развитие нашего поколения.

Список использованных источников:

1. Войдинова И. М. Мягкая игрушка, г. Москва, 2006.

2. Карпова Т. Е. Феномен куклы в русской культуре: Историко-культурологические аспекты: Дис. ... канд. культурол., СПб, 1999.

3. Катаева Е. А., Катаева В. А. История русской промышленной игрушки 19-20 вв., г. Москва, МАКС Пресс, 2005.

4. Крупская Н. Д. "Об игрушках для дошколят", г. Москва, 1937.

© Резцова С.А., Сафонов В.В., 2022

УДК 685.346.6/9

СТИЛЬ СКЕЙТБОРДИСТОВ КАК ОТДЕЛЬНЫЙ ВИД СУБКУЛЬТУРЫ STREET STYLE

Родкина Е.А., Рыкова Е.С.

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

Street style (уличный стиль, уличная мода) – модное направление, появившееся благодаря молодежи и их стремлению к самовыражению. Яркими представителями уличной моды являются подростки, студенты и творческие люди. Исторически уличная мода появилась в начале 50-х годов, в Англии и Японии. Английская молодежь выразила протест против консервативных правил и прежде всего это ярко проявилось в их внешнем виде. С этого момента направление пережило немало преобразований, к нему постоянно добавлялись только появившиеся элементы молодежной культуры – хип-хоп, панк, хэви-металл. Оказывает влияние и высокая мода – уличный стиль движется в ногу с трендами, поэтому постоянно меняется, дополняется и совершенствуется [1]. Нами выделены черты уличного стиля, характерные для его ретроспективы: отсутствие ограничений и четких рамок; отрицание роскоши и лояльности к брендам; сочетание комфорта и экстравагантности.

Уличная мода развивается и дополняется с появлением новых субкультур (рис. 1).



Рисунок 1 – Стритстайл на Неделе моды осень-зима 2022 в Лондоне (гости показов, фотограф Фил О) [2].

За последние несколько лет street style прочно укрепился на подиумах, с этим стилем успешно работают стилисты по всему миру. На сегодняшний день в России стритстайл позиционируется как «околоспортивный» стиль, вдохновлённый субкультурами скейтеров и поклонников хип-хопа.

На рубеже девяностых годов в странах бывшего СССР молодежь открыла для себя скейтборд. Молодые люди проводили время на улицах,

катаясь по дорогам и выполняя трюки на перилах лестниц. Со временем появились легкие пенниборды и гироскутеры, которые вытеснили традиционный скейтборд. Катание на досках стало действительно популярным занятием со своей интересной историей [3], по настоящему популярным скейтбординг стал в период в 60-х и 70-х годах, и вместе с ним начал развиваться стиль скейтбординга. Однако только в 90-х годах катание на скейтборде превратилось в настоящий вид спорта, глобальное явление, именно тогда произошло широкое распространение скейткультуры, выделились модные тренды скейтбордистов.

Практичный и удобный стиль скейтеров основан на свободной и функциональной одежде, не сковывающей движений, обеспечивающей минимальную защиту, его эстетика непринужденная и беззаботная. Сегодня образ скейлера снова в тренде: множество брендов выпускает одежду специально для скейтеров (рис. 2). Модные тренды в скейтбординге задают крупные корпорации Nike, Adidas, Converse, New Balance, Puma, выпускающая специальные линейки одежды и обуви.



Рисунок 2 – Коллекция одежды и обуви для скейтбординга [4, 5]

Сами скейтбордисты не слишком следуют моде, так как скейтерский стиль – это, скорее, просто необходимый функционал для удобства при ежедневном катании на доске. Образ скейтбордиста включает в себя: кеды, брюки\штаны\джинсы, худи или свитшот, кепка или шапка, рюкзак или поясная сумка.

Скейтбордисты в основном катаются в широких брюках, в которых легко двигаться и комфортно носить. Брюки должны быть удобными и не сковывающими движения, включая джинсы, брюки чинос, брюки-карго и укороченные брюки. Летом скейтеры предпочитают длинные и широкие шорты. Худи или свитшоты скейтеры предпочитают в спокойной цветовой гамме, практичные и удобные, что делает их идеальным вариантом для повседневного использования. Футболки с рисунком – неотъемлемый элемент стиля скейлера, они предпочитают свободные футболки с негабаритными дизайнами, украшенные названием бренда, изображением, слоганом или логотипом. Футболку комбинируют с открытой рубашкой в клетку.

Головные уборы у скейтбордистов кепки и шапки – это не только часть стиля, но и функциональная вещь: скейтбордистам с длинными волосами шапки помогают убрать мешающие во время трюка волосы. Шапка, надетая высоко на затылок и довольно низко на лоб, является частью популярного нью-йоркского стиля скейтбордистов.

Идеальный образ скейтера предполагает правильно подобранную обувь. Обувь для скейтбординга должна иметь плоскую подошву – это помогает больше контролировать доску под ногами, а специальный рисунок на подошве обеспечивает лучшее сцепление шкурки доски с обувью (рис. 3). Для повседневной носки скейтеры отдают предпочтение кроссовкам с низкими берцами, для стиля ретро выбирают высокие кроссовки.



Рисунок 3 – Модель популярной обуви для скейтбординга

Популярны среди скейтбордистов аксессуары, чаще всего они выполняют функцию хранения. Рюкзак необходим для того, чтобы носить воду, USB колонку, запчасти, парафин, сменную обувь. В дождливую погоду в приоритете специальные чехлы для скейтбордов. В последнее время, частью модного стиля стали поясные сумки, они удобны для тех, кто не любит носить много вещей и любит кататься на всех спотах, встречающихся по пути. Чтобы создать культовый образ скейтбордиста, обязательно должна присутствовать классическая цепочка для кошельков. Такие цепочки были разработаны для обеспечения безопасности кошельков во время трюков на скейтбордах, но также добавляли акцент бунтарскому стилю.

Скейтбордисты стараются следовать моде, но это не связано с их увлечением, скорее лишь с желанием быть в тренде. Мешковатая одежда скейтеров – это залог комфорта и практичности. Скейтеры предпочитают носить ее, чтобы не ограничивать свои движения. В итоге стиль скейтбордиста заключается в удобных, практичных, свободных формах и фасонах, функциональной обуви, ярких аксессуарах и конечно, скейтборде.

Список использованных источников:

1. Все о стиле. Стритстайл. [Электронный ресурс]: <https://dress-mag.com/style/street>.
2. Стритстайл на Неделе моды осень-зима 2022 в Лондоне. [Электронный ресурс]: <https://www.vogue.ru/fashion/stritstajl-na-nedele-mody-osen-zima-2022-v-londone>
3. Трюки на колесах: 10 фактов о скейтбординге. [Электронный ресурс]: <https://www.sb.by/articles/tryuki-na-kolesakh-10-faktov-o-skeytbordinge.html>
4. Nike SB. [Электронный ресурс]: <https://longfootdecks.ru/nike-sb-passport>
5. Зимняя коллекция от французского скейт бренда HELAS. [Электронный ресурс]: <https://samofom.ru/moda/zimnyaya-kollektsiya-ot-frantsuzskogo-skejt-brenda-helas>

© Родкина Е.А., Рыкова Е.С., 2022

УДК 786.2

**ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО КОЛУМБИИ ХХ СТОЛЕТИЯ
НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ
ЛУИСА АНТониО КАЛЬВО, АНТониО МАРИИ ВАЛЕНСИИ
И АДЛЬФО МЕХИИ НАВАРРО**

Родригес Л.В., Финкельштейн Ю.А.

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

Луис Антонио Кальво (1882-1945 гг.), Антонио Мария Валенсия (1902-1952 гг.) и Адольфо Мехиа Наварро (1905-1973 гг.) – композиторы, которые стали одними из первых профессиональных представителей музыкальной культуры Колумбии ХХ столетия. Они оказали широкое влияние на музыкальное образование страны и Латинской Америки и в значительной степени соответствовали своему региональному культурному контексту. Признание и распространение их творчества было недостаточным в силу своей неизученности. По этой причине важно подвергнуть анализу произведения этих трех композиторов, чтобы обозначить состояние фортепианного искусства в стране в первой половине ХХ века.

Обращаясь к творчеству трех упомянутых композиторов, становится возможным описать весь контекст социокультурного разнообразия Колумбии, что позволит всем, интересующимся этой темой, продолжить исследование в отношении межкультурного взаимодействия, учитывая, что исследований вопроса на русском языке практически не существует.

Колумбия расположена на северо-западе Южной Америки, и ее географическое положение предоставляет ей выход к Атлантике и Тихому океану. Ее пересекают три горных хребта, которые происходят от Анд, протянувшихся с юга континента, что в сочетании с его джунглями, долинами и равнинами является особым условием для формирования биологического, полиэтнического и культурного разнообразия. Большая часть колумбийского населения ведет свое происхождение от доиспанских предков, поскольку до завоевания и колонизации континента Испанской империей в XVI веке существовало множество коренных культур, расселенных в различных микроклиматах. Состояние страны, колонизированной испанской короной, имевшей большое влияние в Европе в XVI веке, было решающим для ее культурного и исторического развития. Поскольку до прихода испанцев топография делила население на три основных региона – восток, запад и побережье Карибского моря, они имеют различные этнические и культурные особенности. С завоеванием и ранней колонизацией быстрое сокращение коренного населения на атлантическом

побережье и в горнодобывающих районах на западе привело к их замещению африканской рабочей силой, в результате чего в культуру Карибского и Западного регионов были привнесены черты искусства представителей африканских народов и их потомков. С другой стороны, в горных районах востока аборигены сохранились в большем количестве. Поэтому, на востоке преимущественно преобладает крестьянское население – метисы с физиономическими и культурными чертами доколумбовых муисков [1, с. 19].

На протяжении трех столетий католическая церковь использовала музыку как средство обращения туземцев в свою религию. Соборы нанимали композиторов, дирижеров и музыкантов для создания литургии, и многие из известных европейских композиторов были церковными музыкантами. Хотя домашнее музицирование всегда присутствовало в практике концертирования Америки, вполне вероятно, что для большинства людей церковь была единственным местом, где они могли собраться, чтобы послушать музыкальные произведения, прикоснуться к высокому искусству [2].

Несмотря на борьбу за независимость (между 1810-1819 гг.), музыкальная культура Европы явилась базой для подготовки молодых латиноамериканских композиторов и исполнителей, поскольку она была обязательной. Национальные учреждения копировали европейские образцы, музыканты обучались у артистов, приехавших из концертных туров, или путешествовали на учебу на старый континент, чтобы вернуться позже.

В результате появились музыканты, которым удавалось в своем творчестве сочетать народные элементы с академическими. В начале XX века творчество в академической музыке колебалось между национальной самоидентификацией и универсализмом, проявлениями, которые актуальны и сегодня. В Европе это привело к формированию национальных школ, которые представляли собой тенденцию профессиональной музыки использовать особенности фольклора в академических произведениях. На витке повышенного интереса к фольклору возникает музыкальный стиль раннего И.Ф. Стравинского, Б. Бартока, Д. Мийо, М. Де Фальи, Л. Яначека, Б. Мартину и многих других композиторов [3, с. 11], в том числе и Гильермо Урибе Ольгина в Колумбии.

Основной чертой национальной музыкальной культуры Колумбии является ее ритмическая сторона. Среди основных музыкальных ритмов Колумбии выделяются следующие: La Cumbia, el Porro, el Bambuco, el Pasillo, la Guabina, el Vallenato, el Mapalé, la chirimía, el Rajaleña, el Joropo, el Currulao, el Sanjuanero, el Торбеллино и Ла-Чампета. Из этих ритмов, которые нашли применение в творчестве профессиональных композиторов, являющихся объектом нашего исследования, и которые в течение длительного времени представляли колумбийскую национальную

самоидентификацию, выделяются Bambuco и Pasillo, происходящие из Андского или горного региона Колумбии.

Bambuco. О его происхождении существуют различные теории, в некоторые включен африканский компонент, но в теории Хоакина Пиньероса, цитируемой Мартинесом (2009 г.) в «Cancionero Doble de Colombia», он излагает: «Bambuco – подлинный продукт расы метисов, с радостным ритмом в испанском стиле и мелодией с ностальгическими акцентами, очень типичными для местного темперамента», без упоминания при этом какого-либо африканских влияний, есть и наиболее обобщенный. Ритм Bambuco может быть записан в размере 3/4 или 6/8 метра, где важен не столько метр как таковой, сколько знание того, где расположены акценты и где находится гармоническая смена. Настоящее противоречие состоит в том, чтобы определить, какой пульс является первым ударом и в каком пульсе меняется гармония. Еще одна ритмическая характеристика bambuco – пауза в первой доле каждого такта баса, что создает характерный ритмический рисунок. Этот элемент может варьироваться в некоторых важных моментах произведения, таких как каденции или начало фразы, тем самым создавая немного больше движения и разнообразия [4, с. 22].

El Pasillo. По словам этнолога и фольклоролога Гильермо Абадиа Моралеса, pasillo возник в эпоху независимости в Андах Новой Гренады и Великой Колумбии в первые десятилетия XIX века как адаптация австрийского вальса, вариация, определившая ритмическую смену. В Колумбии и Эквадоре он получил название pasillo, а в Венесуэле сохранил название «вальса». Этот ритм встречается почти во всех географических районах страны, с большой фольклорной аутентичностью в каждом из них, что находит свое отражение в использовании собственной органологии, фигур и своеобразных стилей, постепенно подвергаясь влиянию других жанров. Переходя к популярным жанрам, он получил влияние bambuco, становясь более медленным и ритмичным в вокальном исполнении.

Мелодия pasillo имеет характерные элементы, такие как окончания фраз, где четвертная нота с точкой, за которой следует восьмая нота и четвертная нота, обозначают конец раздела. Иногда ритм заканчивается гемолой. Лад, как и в bambuco, pasillo может быть минорным или мажорным, но с той разницей, что одна из его частей может модулировать в ближнюю или дальнюю тональности, а не обязательно относительно. Все эти модуляции следуют за мелодией, которая обычно не содержит широких или диссонирующих скачков. Инструментальный pasillo был принят с большим удовольствием в разных социальных слоях, так что популярные композиторы начали писать и сочинять свои pasillos, которые за короткое время превзошли репертуар bambuco.

В начале XX века возникает ряд композиторов, заботой которых становится поиск баланса между классическими формулировками и национальным вдохновением. А.М. Валенсия (1902-1952 гг.) и Л.К. Фигероа

(1923 г.), получившие образование в Париже, были частью этого процесса, им принадлежит внушительный корпус произведений того периода. Г. Видаль (1863-1946 гг.), представитель более раннего поколения, активно сочинял пьесы для фортепиано, которые представляли нечто промежуточное между блестящей салонной музыкой и типичными региональными мелодиями.

С другой стороны, на высоте 2600 м над уровнем моря, в Боготе, столице Колумбии, творчество Э. Мурильо (1880-1942 гг.), П.М. Пино (1863-1926 гг.), Ф. Гарсии (1880-1945 гг.), К. Эскамиллы (1879-1913 гг.), А. Уиллс (1882-1942 гг.) и Л.А. Кальво (1882-1945 гг.) характеризует период в истории Колумбии, который некоторые музыковеды считают золотым веком колумбийской музыки. «Артисты создавали музыкальные группы в период с 1890 по 1930 год. И они создали репертуар и музыкальный профиль высокого качества и типично колумбийский» [5, с. 12].

После того, как фортепиано стало самым востребованным средством музыкального выражения в первые три десятилетия XX века, музыканты следующего поколения постепенно отстранились от его влияния, чтобы исследовать среду симфонической и камерной музыки. Здесь выделяется творчество А. Мехиа (1905-1973 гг.), который, имея карибское происхождение, адаптирует для фортепиано дух bambuco и андских pasillos с мелодичной изобретательностью своего письма. Для Р. Мухики (1928-1983 гг.) фортепиано – это случайная среда для новых впечатлений, противоречащая любому европейскому влиянию. Также к этому инструменту обращаются Х. Леон (1921 г.р.), Б.Э. Атехортуа (1935 г.р.), Г. Рендон (1935 г.р.), Ж. Нова (1935-1975 гг.), Л.А. Эскобар (1925-1993 гг.), К. Кальдерон (1959 г.р.).

Луис А. Кальво родился в 1882 году в Гамбите (департамент Сантандер); в 1892 году он начал свое музыкальное образование в Тунхе (столица департамента Бояка), в тяжелых экономических условиях; в 1905 году он переехал в Боготу, столицу страны, в поисках стипендии для улучшения своего музыкального образования. С 1916 года вплоть до своей смерти в 1945 году он провел в лепрозории Agua de Dios. В столице он учился у П.М. Пино, получил образование в Национальной академии музыки, изучал игру на самых разных инструментах, включая виолончель, но особенно хорошо освоил фортепиано. Гомес-Виньес (2005 г.р.) описывает Луиса А. Кальво как любопытного, беспокойного и интуитивного. Он утверждает, что, хотя произведения Кальво демонстрируют звучание, более близкое к романтизму XIX века, чем к музыкальному авангарду первой половины XX века, ему удавалось быть очень современным по отношению к творчеству своих современников, как в Америке, так и в Европе. На стиль композитора повлияли Григ, Дворжак, Чайковский, Франк, Вагнер, Лист, Шопен. Ритм его произведений определялся ритмическими рисунками популярных жанров, которые

доминировали в его музыкальной среде в его время, но также и романтическим стилем, который он воссоздал в своих вальсах, танцах, bambuco, pasillos и танго, в которых в целом аккомпанемент произведений в левой руке стал более выразительным, содержащим ритмико-мелодические последовательности.

Мелодия Кальво – самое главное в его произведениях, то, что характеризует его сочинения, обычно поддерживая тесную связь с тональной и ритмической основой. Большая часть его композиций – это небольшие пьесы, изначально предназначенные для фортепиано, а некоторые из них были адаптированы для различных инструментальных ансамблей.

Антонио Мария Валенсия был пианистом, композитором и педагогом. Исследователи называют его самой яркой фигурой в своем поколении колумбийских композиторов [6, с. 277]. Он родился в 1902 году в Кали-Валле-дель-Каука. Свое музыкальное образование начал в очень раннем возрасте со своим отцом, который был виолончелистом. В возрасте 14 лет учился Онорио Аларкона (1859-1920 гг.), который обучался в Парижской и Лейпцигской консерваториях. С 1923 года он учился в Schola Cantorum в Париже. Среди его учителей – Поль Бро, Поль Ле Флем, Венсан д’Энди, Луи Сен-Рекье, Габриэль Пьерне и Мануэль де Фалья. По окончании учебы ему предложили вести класс фортепиано, но он отказался от этой возможности ради возвращения в свою страну, где он планировал распространять полученные знания. В 1929 году, вернувшись на родину, он поступил в Национальную консерваторию столицы Колумбии в качестве преподавателя, институт, затем возглавил недавно основанную консерваторию Кали. Творчество этого композитора не очень обширно; несмотря на то, что он был выдающимся пианистом, его композиторское внимание оказалось сфокусированным на вокальной и камерной музыке. В его ранних пьесах для фортепиано проявляется явное влияние французского импрессионизма (Дебюсси и Форе). Впоследствии он выработал более индивидуальный стиль, который включил местные колумбийские ритмы.

Адольфо Мехия Наварро был композитором, пианистом и педагогом. Он родился в 1905 году в Сан-Луис-де-Синсе (департамент Сукре), его отец был музыкантом и ювелиром; с ним он начал изучать гитару и типл. В 1915 году он начал свое музыкальное образование в Картахене. После учился в Национальной консерватории музыки, затем получил стипендию для обучения в L'École Normale de Musique в Париже. Он был композитором, аранжировщиком и пианистом в оркестре, сотрудничал со многими музыкантами, много путешествовал по миру. Находясь под влиянием французских импрессионистов, джаза и испанской популярной музыки, произведения Мехии представляют собой соединение салонных миниатюр, академического языка и колумбийской национальной традиции, как андской, так и афро-карибской. Творчество Мехии составляют концерты

для фортепиано, для арфы и оркестра, симфонические поэмы, оркестровые пьесы и пьесы для струнного оркестра, камерная музыка, для гитары соло, для арфы, песни, светские и религиозные хоровые произведения, Гимны Картахене де Индиас и национальному флоту, а также музыка для фортепиано соло.

В заключение отметим, что композиторы Луис А. Кальво, Адольфо Мехиа и Антонио Мария Валенсия сыграли очень заметную роль в развитии музыкальной культуры страны благодаря своим поискам и работе по формированию особенностей колумбийской национальной традиции. Их творчеству присуща эклектика, смешение национального и авангардных тенденций.

Большинство фортепианных сочинений Л.А. Кальво представляют миниатюры; два других композитора, благодаря своей более высокой профессиональной подготовке, расширили способ письма и масштабы композиции. Влияние французской салонной музыки и романтизма XIX века присутствует у Луиса А. Кальво. Стиль сочинений Валенсии испытывает большое влияние французской музыки, он вбирает эстетику начала XX века, но также поддерживает консервативные формы, что связано с его обучением у Венсана д'Энди. Важно то, что он сумел уловить и воплотить в своем творчестве ритмы, жанры, воссоздав образность своей страны.

Музыкальное творчество Адольфо Мехиа отмечено влиянием импрессионизма, оно объединяет приемы композиции, характерные для академических школ, с элементами, типичными для региональной музыки областей Колумбии и афро-карибского бассейна. И хотя некоторые исследователи называют его скромным из-за малого количества сочинений, его сочинения ценны вкладом в национальное искусство.

Интерпретации некоторых пианистов и исполнителей, таких как О. Ранхель, Т. Гомес, Е. Мендоса, в последние годы XX века позволила творчеству национальных композиторов получить признание. Благодаря им мы имеем возможность узнать этих авторов, прикоснуться к их музыке и начать исследовать ее уже сегодня.

Список использованных источников:

1. Palacios, M. Historia de Colombia: país fragmentado, sociedad dividida / M. Palacios, F. Safford. – Bogotá : Universidad de los Andes. Facultad de Administración, 2002. – 595 p.

2. Historia de la sinfonía [Электронный ресурс] / LA MUSICA EN COLOMBIA /2 - La Música en Colombia. – Режим доступа: <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/colombia/la-musica-en-colombia/> (дата обращения: 12.05.2022).

3. Гаврилова, Н. А. История зарубежной музыки. XX век. – М., 2005. – 576 с.

4. Martínez, C. Composición y producción de bambucos y pasillos, basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Martínez C.; Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes Departamento de Música Bogotá D.C. – Bogotá D.C., 2009. – 39 с.

5. Duque, E. A. Luis A. Calvo (1882–1945): En El Cincuentenario De Su Muerte, Un Análisis De Su Obra Musical / E. A. Duque // Revista Credencial Historia. – 1995. – Vol. No. 72. – P. 12–15.

6. Доценко, В. Р. История музыки латинской Америки XVI–XX веков : дисс.... доктора искусствоведения / В. Р. Доценко. – М., 2014. – 601 с.

© Родригес Л.В., Финкельштейн Ю.А., 2022

УДК 677.025

ЭТНИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ ПРИ КОНСТРУИРОВАНИИ ТРИКОТАЖНОГО ИЗДЕЛИЯ ТИПА ПОНЧО

Розанцева Л.Н., Туболушкина А.Г.

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

Традиционная верхняя одежда пончо (исп. poncho, заимствование из арауканского языка, кечуа или мапудунгун) [1] появилась у индейских племен и во своей сути представляет простейшую конструкцию в виде прямоугольного куска ткани с отверстием для головы посередине.

Пончо является ярким представителем этнического костюма. По типу орнамента и цветовому сочетанию можно определить, откуда пришел тот или иной путник того времени. Также рисунки повествуют о жизни этих самых племен и божествах, которым они поклонялись. Так, например, у индейцев Кечуа изделие цельной прямоугольной формы с вырезанной горловиной по середине; чаще всего имеет обработанный край в виде бахромы. Может быть выполнено в виде пончо-накидки с закреплением на груди. Разноцветные полосы и геометрические узоры выполняются в красных и коричневых оттенках [2].

Конструкция пончо, характерных для индейцев племени Аймара, отличается от вышеописанной: это два прямоугольника, выполненные из шерстяного полотна и сшитые вместе, причем по середине оставляется разрез для горловины. Чаще всего такие пончо однотонные и выполнены в серых оттенках.

Еще с древности мексиканские народы выбирали сочные цвета в своей национальной одежде. Поэтому пончо не стало исключением. Контрастные яркие полосы, различные зигзаги и другие геометрические фигуры, перемежающиеся анимированными изображениями животных,

птиц и растительных элементов, являются характерными этническими компонентами верхней одежды индейцев майя. Накидка нередко служила не только одеждой, но и как бы «портфолио» воина, где изображались боевые заслуги хозяина – пиктографические картинки в виде пляшущих человечков [3]. Традиционно украшали одежду бахромой, вышивкой, бисером, раковинами, перьями, шкурками, зубами или иглами животных.

Отдельно стоит отметить колористическую палитру пончо индейских племен, так как цветовая символика в культурах этой этнической группы играет большую роль и является достаточно универсальной, причём в неё входят шесть базовых цветов (белый, чёрный, красный, жёлтый, синий и зелёный). Так, например, сине-зеленое сочетание олицетворяло небо и мир, а красно-коричневое – землю и войну.

Красители и пигменты разного цвета изготавливали из доступных природных материалов [4]:

- белый – известняк, гипс, каолиновые глины, морские раковины;
- черный – уголь, виноград, древесная кора;
- красный – глины, содержащие оксиды железа, корни, ягоды;
- желтый – цветы, ягоды, растения, мох и желтое вещество, добытое из внутренних органов буйвола;
- синий – оксиды, порошкообразный азурит и ляпис, семена подсолнечника, глина, ягоды и цветы;
- зеленый – цветы, ягоды, мох или водоросли.

Четыре цвета (красный, желтый, черный, белый) в культуре индейцев связаны в Колесе жизни, символизируя рождение, рост, зрелость и смерть.

Пончо, как истинно этническая вещь, предпочитает яркие цвета и смелые сочетания. Современные модели пончо не столь примитивны по конструкции, дизайнеры украшают их различными дополнительными деталями. Причем, появились самодостаточные разновидности изделий типа пончо, такие как кейпы, которые отличаются более консервативным подходом к цветовой палитре и формообразующей конструкцией в области плеча, что представляет собой более строгую и аристократичную модель в отличие этнического наполнения пончо.

Анализ моделей типа пончо показал, что по своим конструктивным особенностям изделия могут отличаться формой и размером горловины; длиной одежды; цельной формой с отверстием для головы или формой-накидки с закреплением на груди; наличием определенного вида капюшона или его отсутствием; наличием или отсутствием дополнительных небольших конструктивных деталей (карманов, ремешков по бокам, поясов и т.д.); типом украшения поверхности полотна (вышивка, аппликация, перфорирование и т.д.).

Пончо может относиться как к демисезонным изделиям, так и к зимнему ассортименту, в зависимости от используемого сырья (шерсть различных животных, хлопок, синтетические волокна или смесовая пряжа).

В данной исследовательской работе были изучены история появления одежды типа пончо, используемые цветовые сочетания; проанализированы конструктивные элементы современных пончо и разработана авторская модель с использованием комбинированного способа производства, где часть деталей изделия вывязывается по контуру, а часть – в виде трапециевидного купона с небольшим последующим подкроем. Так, например, боковые стороны спинки и полочки (рис. 1а) спроектированы с учетом технологического процесса – сбавки петель, что позволит значительно экономить сырье, а нижняя и верхняя части со сложным геометрическим краем – с незначительными подкройными операциями. Накладные боковые бейки (рис. 1б), разработанные в виде цельновязаных деталей, не только соединяют полочку и спинку в единую конструкцию, но за счет своей формы являются дополнительным дизайнерским ходом для декорирования.

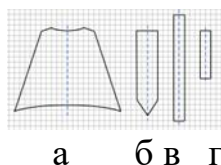


Рисунок 1 – Детали авторской трикотажной модели типа пончо.

Низ и горловина изделия обрабатываются бейками соответствующей длины (рис. 1в, 1г).

При проектировании художественного образа авторского изделия и с учетом этнического компонента, был разработан мудборд (moodboard) – подборка фотографий, предметов и цветовых палеток, позволивших сформировать колористическую палитру [5]. Коллекция картинок на рис. 2 – запах морского бриза свободы, многооттеночность камней бирюзы, аутентичность графических фигурок птиц, рубленые линии стеклянных современных высоток и тактильные ощущения от деревянной ручки топорика – вот визуализированный образ пончо: история и современность.



Рисунок 2 – Мудборд.

Основным цветом (60%) колористической карты авторского изделия является белый, дополнительным – бирюзовый (насыщенный, чистый и холодный; хорошо сочетающийся с оттенками натурального дерева и темной кожи), в качестве акцентного (10%) – сочный красный.

Все детали пончо были спроектированы в программе Model для двухфонтурной плосковязальной машины 7 класса с электронным управлением фирмы Штайгер. Причем для левой и правой сбавки петель трикотажных деталей полочки, спинки и боковых беек были разработаны новые элементы программы, позволяющие выполнять эти технологические

процессы на жаккардовых переплетениях и учитывающие количество цветов применяемой пряжи.

Таким образом, в работе выполнена вся технологическая цепочка от художественного образа до спроектированного авторского изделия с учетом этнических компонентов.

Список использованных источников:

1. Буровик К. А. Пончо // Популярная энциклопедия вещей. Исторический магазин. – М.: Дрофа-Плюс, 2004. – 192 с.

2. https://meksika.info/strana/meksikanskoe-poncho-traditsionnyj-kostyum-meksiki/#_8211 обращение к источнику 08.10.2022.

3. <https://vk.com/@dianagabaldon-nacionalnye-odezhdy-indeicev> обращение к источнику 09.10.2022.

4. <https://znak-simvol.ru/tsveta-indejtsev-simvolika-i-znachenie-v-boevoj-raskraske/> обращение к источнику 09.10.2022.

5. Смирнова А.Д., Туболушкина А.Г. Художественно-технологические решения при проектировании трикотажных полотен и изделий в стиле гранж. Материалы Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием «Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020)», Часть 3, 2020.

© Розанцева Л.Н., Туболушкина А.Г., 2022

УДК 622.24:666.3:727

ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ БУРОВЫХ ОТХОДОВ В ДИЗАЙНЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Романюк В.С., Климова Л.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Южно-Российский государственный
политехнический университет (НПИ) имени М.И. Платова», Новочеркасск*

Дизайн – это гораздо больше, чем просто внешний вид. Он объединяет в себе красоту, удобство и функциональность. Практически всё, с чем мы сталкиваемся, так или иначе связано с дизайном. В нем множество направлений, и одно из самых популярных – это дизайн предметно-пространственной среды (рис. 1).



Рисунок 1 – Пример предметно-пространственной среды

Предметно-пространственная среда – непосредственное окружение, совокупность природных и искусственных пространств и их вещное

наполнение, находящиеся в постоянном взаимодействии с человеком и изменяемые в процессе его деятельности.

Организация и дизайн предметно-пространственной среды с точки зрения комфортного обеспечения образа жизни и потребностей человека и общества – одна из основных задач архитектуры и дизайна.

Для создания любой предметно-пространственной среды используется множество различных материалов, как природных, так и искусственных: стекло, дерево, пластмасс, керамика, ткань и многие другие. В данной статье рассматривается один из самых известных и распространенных материалов – керамика. Она занимает одно из лидирующих мест по объемам производимых изделий в мире дизайна.

Керамические изделия имеют практически неограниченный срок службы, по цвету, фактуре, форме архитектурно более выразительны, долговечны, их эстетическая привлекательность с течением времени сохраняется.

Суть возникшей в настоящее время проблемы заключается в дефиците минерального сырья для производства керамики в связи с истощением природных запасов. Кроме того, качество природного сырья зачастую снижается. Сырье приходится корректировать добавками или другими видами сырья, например, техногенными.

Развитие современных инновационных технологий производства керамических изделий в XXI в. предопределяет использование в качестве дополнительных источников сырья техногенных отходов. Это обусловлено, с одной стороны, истощением запасов природного сырья, с другой – интенсивным накоплением промышленных отходов [1-4].

Таким образом, актуальность данного исследования заключается в непосредственном внедрении в сырьевой состав керамических изделий и материалов, используемых при дизайне предметно-пространственной среды, техногенных отходов, а именно, бурового шлама. Тем самым можно решить перечень следующих задач:

- разработка новой современной технологии и способа производства керамических изделий и материалов;

- расширение номенклатуры производимой керамики;

- снижение ежегодного роста объема не перерабатываемых техногенных отходов (бурового шлама);

- предотвращение истощения запасов природного глинистого сырья.

В современном мире утилизация техногенных отходов является одной из главных проблем, а разработка новых методов их утилизации является как никогда актуальной [5-7].

Существуют различные способы утилизации техногенных отходов. В зависимости от химического состава и физического состояния для каждого типа отходов существует свой оптимальный метод переработки, который уменьшает количество отходов, отправляемых на свалки [8].

В данной работе рассмотрен метод внедрения в сырьевой состав керамической шихты бурового шлама вместо привычной глины, что значительно сокращает использование добываемого не возобновляемого глинистого сырья и других полезных ископаемых, необходимых для производства керамических изделий и материалов.

Буровые шламы представляют собой отходы, образующиеся в результате бурения и испытания скважин нефтедобывающей отрасли промышленности, которые накапливаются в шламонакопителях в течение многих лет и представляют собой сложные смеси нефтепродуктов (30...50%), воды (40...50%), растворенных и взвешенных веществ, различных механических примесей (13...22%) [9-10].

Буровой шлам также как и глина содержит в своем минералогическом составе значительное количество основных минералообразующих элементов, таких как SiO_2 : в глине – 60,1%, а в буровом шламе – 62,14%; Al_2O_3 : в глине – 16,5%, а в буровом шламе – 10,26%. Это является достаточным для использования его в качестве компонента в сырьевом составе керамики [11].

Также немаловажной характеристикой при производстве керамических изделий является пластичность материала. Число пластичности бурового шлама (20,68%) и глины (23,89%) находится в интервале $\Pi = 15-25\%$, что указывает на отношение их к группе среднепластичных материалов [12].

Таким образом, учитывая современные тенденции в мире дизайна, на сегодняшний день перед дизайнерами стоят задачи по использованию в дизайн-проектах экологически чистых и долговечных материалов, которые должны обладать широкой линейкой цветовой палитры, что позволит воплотить в реальность множественные технические и архитектурные проекты, гарантирующие создание комфортной среды для жизнедеятельности и проживания граждан.

Изделия и материалы должны иметь предпочтительно натуральный цвет или уникальный оттенок. Этого можно добиться с помощью специальных красящих добавок или замены одного основного сырья на другое (рис. 2).

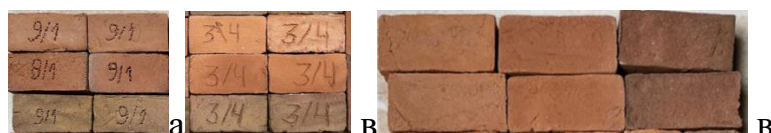


Рисунок 2 – Опытные образцы, имеющие в сырьевом составе буровой шлам: а) содержание бурового шлама 90%; б) содержание бурового шлама 75%; в) содержание бурового шлама 70%

На рис. 2 представлены опытные образцы с разным процентным содержанием бурового шлама в сырьевом составе шихты. Если рассматривать каждый образец, то можно заметить изменения визуальных характеристик: цвет становится темнее с повышением температуры

обжига; малое количество трещин; деформация и оплавление образцов отсутствует.

Цвет образцов варьируется от светлого коричнево-оранжевого, что обуславливается температурой обжига 900°C до орехово-коричневого цвета с температурой обжига 1100°C. Все образцы обладают плотным хорошо спекшимся черепком.

Таким образом, исходя из результатов эксперимента, можно утверждать, что цвет готового изделия после обжига в значительной мере зависит от процентного содержания в его сырьевом составе бурового шлама. Чем выше содержание в массе шлама, тем темнее цвет кирпича, и наоборот, чем ниже процент шлама, тем цвет светлее и тусклее [13].

Керамика с буровым шламом в сырьевом составе очень близка по свойствам и характеристикам к привычным для нас керамическим материалам. Она также может использоваться при дизайне предметно-пространственной среды в самых различных направлениях. Она может быть как основным материалом для возведения зданий и сооружений, так и для их отделки внешней и внутренней, может служить материалом для зонирования пространства, а также применяться при производстве декоративных изделий, которые впоследствии станут частью интерьера или экстерьера, дополняя предметно-пространственную среду.

В связи с этим ввод бурового шлама в сырьевой состав керамических изделий может повлиять на цвет готовой продукции, заменяя собой глину, тем самым значительно снизив стоимость готовой керамики, позволит расширить номенклатуру продукции, используемой в дизайне предметно-пространственной среды, снизить объемы не перерабатываемых отходов, сохранить запасы природного глинистого сырья.

Список использованных источников:

1. E.A. Yatsenko, A.A. Tretyak, A.A. Chumakov, V.A. Smoliy. Research of the Possibility of Using Glass and Sodium Hydroxide for Synthesis of Aluminum Silicate Propants Based on Drill Sludges. // Key Engineering Materials. – 2022. – Vol. 910. – pp 678-683.

2. E.A. Yatsenko, B.M. Goltsman, A.A. Chumakov, N.A. Vilbitskaya, Li Wensheng. Research on the synthensis of propants applied for oil production by the method of hydraulic facing // Materials Science Forum. 2021. Vol. 1037. – pp. 181-188.

3. L.V. Klimova, V.A. Smoliy, V.S. Romanyuk. The use of drilling waste in the production of ceramic building materials // IOP Conference Series: Earth and Environmental Science. – 2022. Vol. 1061.

4. V.S. Romanyuk, L.V. Klimova, V.M. Kurdashov, A.I. Izvarin, V.S. Yatsenko. Prospects for the Use of Painted Ceramic Facing Materials Using Man-Made Waste // Lecture Notes in Civil Engineering. – 2022.

5. Кувыкин Н.А., Бубнов А.Г., Гриневич В.И. Опасные промышленные отходы. Иваново: Иван. гос. хим.-техн. ун-т, 2004. – 148 с.

6. Пичугин Е.А. Оценка воздействия бурового шлама на окружающую природную среду. Молодой ученый, 2013. – № 9, 122-124 с.
7. Третьяк А.А., Яценко Е.А., Онофриенко С.А., Карельская Е.В. Идентификация отходов бурения и их использования. Известия Томского политехнического университета. Инжиниринг георесурсов (2021 г.).
8. Альмяшев В.И., Гусаров В.В. Термические методы анализа: учеб. пособие / СПбГТУ (ЛЭТИ). – СПб., 1999. – 40 с.
9. Уэндландт У., Степанова В.А., Берштейна В.А. Термические методы анализа. Пер. с англ. под редакцией и. – М.: Мир, 1978. – 527 с.
10. Денек Ю.О проблеме переработки буровых отходов. Нефть и газ Сибири. 2014, № 1 (14). – 29-30 с.
11. Шестак Я. Теория термического анализа: Физико-химические свойства твердых неорганических веществ. – М.: Мир. 1987. – 456 с.
12. Аминова А.С., Гайбуллаев С.А., Джураев К.А. Использование нефтешламов – рациональный способ их утилизации. Молодой ученый, 2015, № 2. – 124-126 с.
13. Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии. Производство керамических изделий. – Москва: Бюро НДТ, 2015 г., стр. 66-78.

© Романюк В.С., Климова Л.В., 2022

УДК 687.129

КОНФЕКЦИОНИРОВАНИЕ МАТЕРИАЛОВ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ЖЕНСКОЙ КУРТКИ-БОМБЕРА

Рыжкова М.А., Сунаева С.Г.

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

Одним из способов выражения креативности в современной моде является творческий подход к конфекционированию материалов: сегодня сочетают в одном изделии материалы, которые ранее считались не сочетаемыми; в изделиях, изготавливаемых из стабильного пакета материалов, зачастую используют нетрадиционные для данного вида одежды материалы. Подобные нововведения позволяют получить неожиданные интересные решения, новое прочтение привычных, давно используемых, любимых потребителями изделий.

Так, куртка-бомбер – изделие, ставшее некогда настоящим открытием для мира моды, сегодня является привычной повседневной одеждой. Впервые куртка была создана в 1926 году британцем Лесли Ирвином для военной авиации. Будучи летчиком, он поставил перед собой задачу совместить тепло (в то время самолеты имели открытые кабины пилотов) и

удобство. Поэтому дизайн куртки был функциональным – плотные трикотажные манжеты на рукавах и по низу, такая же отделка на вороте надежно защищали от проникновения холодного воздуха внутрь, а плотная ткань способствовала ветрозащите. Ирвин был летчиком-бомбардировщиком, отсюда и появилось название самой куртки – бомбер (bomber – от англ. «бомбардировщик»).

Одной из целей производителя является удовлетворение требования потребителя к разнообразию модной одежды. При том, что мода приводит к унификации, производитель должен выпустить разнообразные модификации внутри этой модной идеи. Известным способом модификации моделей является замена материалов.

Несмотря на свое первоначальное предназначение, куртка постепенно перешла в повседневный обиход, для многих потребителей данная куртка стала атрибутом субкультуры, способом самовыражения. В наше время ее изготавливают из самых различных тканей, начиная от атласа и заканчивая натуральной кожей, в зависимости от сезонного назначения.

Климат России довольно разнообразен. Страна располагается в арктическом, субарктическом, умеренном и частично в субтропическом поясах. Отличительной особенностью климата России является его четко прослеживаемая сезонность [1]. Осень и весна в России – одни из самых непредсказуемых и самых «мокрых» сезонов. Как правило, они всегда сопровождаются резкими перепадами температур, морозящими дождями, слякотью. Отсутствие «парникового эффекта» в одежде является важным критерием при выборе модели, так как в процессе ее эксплуатации потребители в верхней одежде заходят в помещения. Поэтому поиск и выбор верхней одежды, отвечающей своими свойствами условиям эксплуатации, всегда сложен и трудоемок.

Нестандартный выбор материала верха, из которого предлагается изготавливать куртку, будет привлекательным и востребованным потребителем: изготовление куртки-бомбера из лодена позволит придать привычному изделию современный вид, сделает его оригинальным и уникальным. Лоден – плотный валяный шерстяной материал, внешне и тактильно напоминающая сукно; податливый материал, который удобен в раскрое, при этом прекрасно держит форму. Благодаря своей неосыпаемости, позволяет изготавливать изделия без обработки срезов и без подкладки, швами наружу, изготовление двухсторонних изделий. Материал имеет хорошую воздухопроницаемость (изделия из лодена комфортны в носке, так как изделие «дышит»), обладает теплопроводными свойствами (за счет наличия в составе натуральной шерсти, изделия прекрасно сохраняют тепло) [2]. Немало важным фактором являются тактильные ощущения – материал приятно прилегает к телу, позволяя изготавливать изделия без подкладки и не вызывать раздражения на коже потребителя.

Перечисленные достоинства позволяют сократить затраты времени на изготовление одежды из лодена.

В современных тенденциях моды, дизайнеры предлагают носить объемные куртки с объемными рукавами в различных цветовых вариациях: от однотонных и базовых черных до ярких и притягивающих взгляд принтованных моделей (цветы, клетка, объемные рисунки, вышивка), также актуальны модели фасона «оверсайз». Ниже представлены материалы для изготовления куртки (рис. 1). В модели изделия присутствует контраст цвета – сочетание бирюзового и желтого лодена с добавлением трикотажного полотна (рибаны). Дополняет внешний вид куртки серая подкладочная ткань из 100% вискозы.



Рисунок 1 – Материалы, использованные в изготовлении куртки

В соответствии с современными тенденциями моды, разработана и изготовлена модель куртки-бомбера (рис. 2) женского О-образного силуэта на подкладке с рукавами покроя классический реглан, для повседневной носки в демисезонный период года (осень-весна).

Перед куртки с центральной застежкой на двухзамковую металлическую тесьму молнию с рукавами покроя реглан. На верхней части переда кокетка из контрастной ткани. На передке обработаны прорезные карманы с листочкой из контрастной ткани. Спинка цельная с рукавами покроя реглан. На спинке треугольная кокетка из контрастной ткани. Со стороны спинки вырез горловины обработан обтачкой. Рукава покроя классический реглан, со швом на уровне локтя, по низу рукавов притачная манжета из трикотажного полотна (рибана) шириной 6 см. Вырез горловины имеет ромбовидную форму, оформлен втачным воротником-стойкой из трикотажного полотна (рибаны) шириной 4 см с мягко закругленными концами к середине переда. Низ изделия обработан поясом из трикотажного полотна (рибана) шириной 6 см.



Рисунок 2 – Эскиз и образец куртки-бомбера женской

Представленная куртка является примером перспективной инновации творческого и нестандартного применения материалов в одежде.

Список использованных источников:

1. История России и мировая история [Электронный ресурс] / Климат России – кратко. Режим доступа: <https://www.istmira.com/drugoe-istoriya-rossii/18603-klimat-rossii-kratko.html> – 02.11.2022

2. Ткань лоден: нежнее фетра, плотнее драпа // <https://textiletrend.ru/pro-tkani/naturalnyie/loden.html>

© Рыжкова М.А., Сунаева С.Г., 2022

Савина Э.В.

Научный руководитель Кащеев А.А.

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

Использование биоцидов является одним из наиболее важных способов защиты бумаги от микробиологического воздействия. Термин «биоцид» обычно подразумевает химическое соединение, способное вызывать гибель живой клетки. Биоциды в более низких концентрациях могут замедлить рост микроорганизмов или временно остановить их развитие – проявлять биостатическое действие.

Различают биоциды органического и неорганического происхождения. Неорганические соединения в основном включают катионы тяжелых металлов и некоторые анионы. Наиболее токсичными являются серебро, ртуть, кадмий; медь, хром, свинец, кобальт, цинк обладают средней токсичностью.

Органические вещества, используемые в качестве биоцидов для обработки бумаги, представлены различными группами: элементарноорганические соединения (содержащие кремний, олово, ртуть, фосфор); спирты; фенолы и их производные; бесфенольные соединения (в том числе гетероциклические – производные тиазола); альдегиды (в основном формальдегид); производные кислот (фталевой, каприловой, бензойной, дитиокарбаминовой); амины и их соли (анилин, диамин, гидразин); поверхностно-активные вещества (ПАВ); антибиотики; четвертичные аммониевые соединения; полиалкилгуанидины (ПАГ).

Количество биоцидов огромно и продолжает постоянно увеличиваться путём модификации структуры одних веществ, и синтеза других. Лишь немногие из них нашли применение в консервационной практике.

Требования к биоцидным продуктам на бумажной основе высоки и многочисленны:

1. Отсутствие токсического воздействия на человека: канцерогенного, тератогенного, аллергического (в тех концентрациях, которые будут использоваться для обработки).
2. Способность долго оставаться на поверхности бумаги.
3. Отсутствие красящей способности.
4. Значение рН рабочих растворов около 7 (значения кислотности потенциально указывают на возможное снижение механической стойкости, если не сразу после введения биоцида, то весьма вероятно при хранении).

Отсутствие отрицательного воздействия на бумагу, то есть снижения основных свойств бумаги (прочности на разрыв, устойчивость к деформациям, белизна), ни при введении в бумагу биоцида, ни при длительном хранении обработанного документа.

5. Влагопоглощение не меньше, чем у обрабатываемых материалов.

Идеального вещества, отвечающего этим требованиям, не существует, поэтому в настоящее время невозможно рекомендовать одно средство для защиты бумаги и связующих.

ГОСТ 7.50-2002, касающийся полистной обработки документов для защиты бумаги, не содержащей древесной массы и не имеющей мелованного слоя, рекомендует следующие биоциды: Metatin GT, Asimacide PS 82, ПГМГ солянокислый (Метацид) или фосфат ПГМГ (Фогуцид).

При принятии решения об использовании любого препарата для обработки документов с учетом вышеизложенных требований необходимо проведение основных лабораторных испытаний, направленных на определение не только его биологической активности и минимальной концентрации биоцида, но и основных физико-механических свойств бумаги при её искусственном старении.

1. Определение биоцидной концентрации каждого нового препарата связано с тем, что обычно в характеристиках биоцида производитель указывает минимальные концентрации для подавления лишь некоторых микроорганизмов в жидкой среде, т.е. в растворе биоцида. Когда бумага пропитана, эти концентрации могут быть биостатическими, а не биоцидными. В этом случае после обработки биоцидом рост микромицетов на поверхности визуально не выявляется, однако споры остаются жизнеспособными и при наступлении благоприятных условий могут прорасти, давая начало развитию новых колоний.

2. Изучение влияния биоцида на основные физико-механические свойства бумаги сразу после введения в бумагу, а также после светового и тепловлажностного искусственного старения. Более четко, чем другие показатели, характеризуют прочность бумаги и ее изменение под действием биоцидных препаратов или в процессе старения, показатель сопротивления разрушению. Все физико-механические параметры измеряют на бумажных образцах, обработанных раствором биоцида в концентрации, превышающей или равной минимальной ингибирующей концентрации. Поскольку некоторые вещества со временем могут выделять продукты разложения, которые снижают прочность бумаги или вызывают ее пожелтение, методы тестирования биоцидов включают тестирование препаратов после искусственного старения образцов бумаги. Естественное старение с течением времени дает наиболее точную картину. Однако это длительный процесс, поэтому применяют методы ускоренного старения – световое и тепловлажностное.

3. Определение фунгицидных свойств препарата после искусственного старения необходимо для того, чтобы определить, остается ли неизменной активность препарата по отношению к микробам, развивающимся на бумаге во время и после искусственного старения, хорошо ли он закрепляется на бумажном образце. Зная основные свойства препаратов, можно подобрать их в каждом отдельном случае. Например, когда необходимо сделать выбор между патогенными, аллергическим действием микроскопических грибов и значительной токсичностью биоцида, выбор должен быть сделан в пользу последнего. При необходимости обработки большого количества образцов при отсутствии вытяжения и определенных средств индивидуальной защиты можно выбрать препарат из класса четвертичных аммониевых соединений, используемых в медицинской практике и практически безвредных для человека, несмотря на то что он может уменьшить прочность обрабатываемого материала.

Рекомендуя какой-либо биоцидный продукт для обработки документов, следует также учитывать тот существенный фактор, что каждая новая партия может отличаться от той, с которыми проводились исследования ранее. Не исключено, что самое незначительное изменение состава биоцида может негативно отразиться на свойствах бумаги. Поэтому институты и лаборатории, которые располагают современным оборудованием, обязаны проводить испытания новых партий препаратов, во-первых, на предмет их специфического биоцидного действия на библиотечные материалы, во-вторых, на возможное влияние их на физико-химические свойства бумаги, кожи, пергамента и др. Только такой подход позволит правильно и грамотно подобрать препарат для каждого конкретного случая.

Список использованных источников:

1. Долговечность документа : [Сб. статей] / АН СССР, Лаб. консервации и реставрации документов; [Отв. ред. Д. М. Фляте]. - Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1981. - 137 с.

2. Биоциды, применяемые для обработки бумаги / Т.Д. Великова, Е.С. Трепова // Биоповреждение документов :. - Санкт-Петербург: РНБ, 2009. - С.97-107.

3. Химия в реставрации: Справ. изд. М. К. Никитин, Е. П. Мельникова. - Л.: Химия, 1990. – 304 с.

4. ГОСТ 7.50-2002 Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Консервация документов.

© Савина Э.В., 2022

Савина Т.К.

Научный руководитель Портнова Т.В.

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

Концепт-арт персонажа – это дизайн будущего героя для определенной индустрии, который может использоваться в различных проектах, начиная с иллюстраций для литературы, заканчивая для анимации в кино. Технологий создания концепт-арта много и любой художник, занимающийся такой работой, разрабатывает для себя свой индивидуальный способ создания произведения. Собственный стиль позволяет художнику привнести в свои работы уникальность, а общепринятые в дизайне приемы стилизации помогают создавать персонажей с оригинальными внешностью и характерами, которые надолго запомнятся читателю или зрителю [1].

Для начинающего художника это не слишком понятный метод работы над концепт-артом, особенно, если раньше никогда не знакомился или не занимался подобным искусством. В такой тематике многим не хватает конкретики, четких правил или пунктов, на которые можно будет опереться, для того, чтобы в будущем уже осознано уметь создавать героев для различных мультфильмов, игр, а также для книг, комиксов и пр.

Самое первое с чего начинается рисунок – это с идеи. Что мы хотим показать в персонаже? Как он должен выглядеть? Нам нужно уточнить множество деталей, чтобы герой выглядел так, как мы представляем его в голове, как его задумали. Для этого необходимо обязательно ответить на ряд главных вопросов [2]:

С чем и как взаимодействует персонаж?

Какова его роль в окружающем мире?

Какое описание его механики в мире, например, походка или бег, развивающиеся волосы и так далее?

У нашего героя должны быть четкие и ключевые параметры, его характер, миссия, история, назначение, какими способностями он наделен. Необходимо продумать его окружение, в котором он находится и как он там оказался. Лучше всего расписать эти параметры. Потому что именно на них мы смотрим и опираемся, а также стараемся с помощью них перенести своё видение на данный «скелет». Так у нас сразу возникает его образ, и можем подумать о его дополнительных деталях, например, о его профессии или образе жизни. Далее важно определиться со стилистикой героя. Нужно понимать для чего он будет изображаться. Имеет значение и формат проекта

– мультфильм или игра, нужен ли реализм или больше должно быть уделено внимание мультипликационной графики. Также не забываем осмыслить с таких позиций и окружение, так как важно, чтобы законченная картинка имела целостный вид.

С технической стороны можно использовать любую программу, удовлетворяющую разнообразные запросы от качества изображения, удобства платформы до цветокоррекции и количества слоев. Популярными считаются Adobe Photoshop, Krita, Procreate и другие.

Также основная задача связана с поиском референсов – вспомогательных изображений, к которым художник или дизайнер обращается во время работы, чтобы донести идею и передать видение будущего результата. Лучше найти несколько примеров из реальной жизни, даже если кажется, что идея уже есть в голове [2]. Создавать такие работы могут только действительно профессионалы своего дела, которые уже не раз рисовали тот или иной объект или предмет. То же самое относится к предметам и окружению. С помощью реальных примеров можно составить цветовую гамму, форму персонажа, ракурс, его окружение, характер, телосложение и даже некоторые элементы декора и дополнительные детали [3].

Теперь перейдем к скетчу (рис. 1) [4]. Здесь создается сама форма персонажа, которая мы будем использоваться в последующих действиях. Схематический рисунок выполняется из простых форм и не отличается подробной детализацией. Здесь можно использовать несколько приемов, и самыми распространенными является рисование от пятна и простой набросок карандашом. Важно помнить, что скетч должен отражать суть самого персонажа. Важно обратить внимание при проектировании на анимацию персонажа, он должен выглядеть узнаваемым для представителей аудитории, для которой создается.



Рисунок 1 – Концепт-арт персонажа Skylandia characters от художника Khoa Viet

Далее переходим к обрисовке более подробного силуэта персонажа, начиная с уточнения форм. Пытаемся уловить массы, настроение и позы [2]. Главное здесь не отвлекаться на мелочи, потому что детализация выполняется на последних этапах работы, иначе потеряется общая композиция рисунка. На данном этапе нужно сделать хороший вид болванки, на которую потом можно добавлять детали (рис. 1) [4]. Обычно такой процесс может занять достаточную часть времени. Также показываем больше вариативности: несколько видов форм тела, лица, головы, возраста, роста, прически и одежды.

Далее комбинируются все детали, и составляется из них персонаж. Затем можно приступить к доработке художественного образа. Здесь необходимо добиться максимальной ясности, чтобы уже при первом взгляде было понятно кто изображен [5]. Проверяется анатомия и пропорции, по выбранному стилю работы уточняются эмоции, характер, а также ракурс и детали. Если какую-то часть на одежде нужно повернуть в сторону, то удобнее сделать это сейчас, пока процесс полностью не завершен. На этом этапе можете добавлять основные и акцентные цвета. Для этого придерживаемся определенной пропорции: 60% – основной, общий цвет; 30% – второстепенный или дополнительный; 10% – акцентный цвет для деталей и элементов [5].

Каждый художник по-разному заполняет рисунок цветом. Кто-то это делает обычной заливкой, кто-то раскрашивает каждый элемент, многие любят детализировать работу, а кому-то достаточно и покраски основным цветом. Чтобы рисунок смотрелся более профессионально, лучше добавить тени. С помощью такого приема показывают героя объемным и более живым [6]. Также цветом показывают настроение героя, его эмоции, так как это важно для восприятия персонажа зрителем.

При работе с цветом делается несколько вариантов для разнообразия и наглядности. Можно ограничиться черно-белым вариантом, а потом загрузить ее в нейросеть. Специальная программа сама наложит на нее цвет, и тогда можно будет опираться на него, как на основу. Можно также на ч/б наложить цвет самостоятельно с помощью смен свойств слоя. Таким приемом часто пользуются профессионалы.

Важный, но не последний этап концепт-арта – это детализация (рис. 2) [4]. Когда уже есть законченная основа с выбранной проработанной позой, ракурсом, стилистикой и другими характеристиками, можно приступить к уточнению элементов. Показываем его личность через детали и предметы окружения, так как сама по себе внешность не делает персонажа завершенным.



Рисунок 2 – Концепт-арт персонажа Skylandia characters от художника Khoa Viet

Большинство специалистов делают героя с line to, используя тонкую обводку всего персонажа и его элементов. Обычно она делается черным цветом или темным коричневым и бордовым. Но линия может быть не всегда однотонной. Её можно сделать цветной, определив ее яркость, насыщенность, оттенок (рис. 2) [4].

На последней стадии добавляется свет для создания нужной атмосферы рисунка. Здесь придерживаются методики, при которой для

теней используют холодные оттенки, а для света теплые. Иногда их применяют в обратном порядке, для придания антуража, если это соответствует концепции картины. Это возможно, когда источник света холодного цвета, как у монитора компьютера. Также поставив дополнительные блики на некоторых деталях, например, на костюме или поверхности героя. Подчеркнуть обводку с помощью света, чтобы сделать ее ярче по контуру и тем самым отделить персонажа от фона.

Далее объединяются все слои, на которых изображены части персонажа и окружения, в отдельную папку для того, чтобы в будущем применить различные фильтры. Теперь готовая картинка будет выглядеть в одном стиле и более законченной. Такой прием применяют в киноиндустрии [1]. Также необходимо время от времени улучшать или полностью менять дизайн персонажа, чтобы, во-первых, посмотреть на свои полученные навыки за последние полгода или год и проанализировать свой рост в технике, сопоставив свою новую работу с ранее полученным результатом. Во-вторых, показать общественности и заказчикам, что художник тоже растет и развивается в своем творчестве.

Подводя итоги, хочется сказать, что концепт-арт персонажа складывается на основе интерактивного мышления художника – автора, который погружается в совершенно неизведанное поле творчества, опирается на наблюдения и визуальную память, художественное воображение и фантазию и извлекает из всего этого собственный дизайнерский облик персонажа, который будет соответствовать его представлению и запросу клиента. Художники вкладывают в разработку арт-персонажа свое время и творческую энергию, и намного проще это сделать, когда имеется готовый план, стратегия для достижения нужного результата. Это во многом упрощает работу и помогает не забыть о многих составляющих, которые важны в процессе. Потому что всегда проще внести коррективы в начале работы, чем переделывать её заново, хотя и такие ситуации нередко случаются.

Список использованных источников:

1. Кэттиш Анна, Че Тата, Смирнов Иван, "Дизайн персонажей. Концепт-арт для комиксов, видеоигр и анимации", Санкт-Петербург, Издательство Питер, 2021 г., 274 - стр.

2. "Концепт персонажа: от идеи до финала", Юрий Шаповалов, 27.08.2020 –<https://render.ru/ru/SocialQuantum/post/19666>

3. "Концепт-арт – история, назначение, проблемы связанные с ним, и способы его создания", Андрей Ляпичев, 31.11.2012 – <https://habr.com/ru/post/164451/>

4. "Skylandia characters", Khoa Viet, 23.10.2022 – <https://www.artstation.com/artwork/2qmANK>

5. "Концепт-арт персонажей: что это, как начать рисовать и советы по разработке", Евгений Нецветаев, 26.06.2021 – <https://evgen-art.com/concept-art-personazha/>

6. Джеймс Гарни, "Цвет и свет", Издательство Эскиммо ООО, 2014 г., 224 – стр.

© Савина Т.К., 2022

УДК 685.34.012

ЭВОЛЮЦИЯ ЭТНИЧЕСКОГО КОСТЮМА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Сайдалиева М.О.

Научный руководитель Балланд Т.В.

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

Для восточного человека внешний вид всегда имел особое значение. До XX века разные этносы носили одежду, отражающую их социальный статус и принадлежность к определенному роду. Национальные костюмы позволяли определить положение человека в обществе, а в некоторых странах демонстрировали отношение к природе, миру, Богу [1].

Национальный костюм – один из наиболее часто встречающихся творческих источников для современных дизайнеров fashion-индустрии. Этнический стиль может использоваться в чистом виде, может объединяться с другими, совмещая при этом характерные особенности традиционного костюма с современными модными тенденциями. Но на фоне глобального развития в одежде безликих направлений унисекс и оверсайз, данная тема вызывает особый интерес. Как и вопросы эволюции национального костюма в странах Центральной Азии.

Одежда этих регионов основана на богатой истории, местных обычаях и традициях. Тесно связана с географическим положением, так как климат Центральной Азии можно охарактеризовать как экстремальный, от засушливого до полузасушливого, с морозной зимой и палящим летом и с минимальным количеством осадков или снегопадов [1]. Кроме того, близлежащие страны с их самобытной культурой и традициями, существующие модные тенденции так же оказывают существенное влияние на эволюционирование форм одежды национального костюма.

Издrevле такие страны как Таджикистан, Узбекистан, Киргизстан, Туркменистан и Казахстан были важной частью шелкового пути, связывающего Китай с Европой [2]. В ту эпоху происходили частые культурные взаимодействия, при которых из одного этноса в другой передавались знания, технологии, материалы, религия и многое другое.

Такого рода обмен оказал огромное влияние и на одежду, особенно на способ изготовления тканей и материалов, что способствовало развитию текстильной промышленности. Таким образом, шелк был завезен в Центральную Азию по легендарному Шелковому маршруту.

Со временем костюмы менялись, появлялись новые формы и конструкции, внедрялись новые фактуры материалов, но, несмотря на это, фрагменты истории можно увидеть даже в сегодняшней национальной одежде, а точнее в цвете, узорах, крое.

Свидетельства наличия одежды были обнаружены еще до времен Шелкового пути. Самые ранние свидетельства использования таких инструментов для шитья, как иглы, сделанные из костей и зубов, датируются к 40000 г. до н.э. А первое свидетельство ткани, которая была сделана из шерсти, появляется к 3000 году до нашей эры [2].

Именно кочевники, вошедшие на просторы Центральной Азии, примерно в VII веке до н.э. и их образ жизни практически сформировали характер традиционной одежды Средней Азии.

Самое высокое влияние на одежду оказали скифские и киммерийские племена, которые являлись господствующей группой кочевников. Эти племена, которые на сегодняшний день являются основными предками этнических групп в Центральной Азии, вели кочевой образ жизни, пасли скот и разбивали палатки в районах, наиболее подходящих для выживания [2]. В качестве транспорта, кочевники, использовали лошадей, которые были в изобилии на данной территории. Поэтому, такой образ жизни требовал костюм, облегчающий езду и обеспечивающий защиту от сурового климата. Таким образом, костюм, подразделился на тунику, длиной до колен или лодыжек, с длинными рукавами, широкие брюки «сальвар», со складками и как отдельный элемент, мантии или утепленные халаты, которые были открыты спереди и традиционно завязывались поясом. В старину тип пояса указывал на верность королю [3].

Ношение брюк в ту эпоху определенно не было нормой в других частях мира, и поэтому они привлекали внимание иностранных путешественников, странствующих по этому району [3].

Что касается символа идентичности, им стал головной убор, который определял статус и принадлежность к определенному клану. Это самая важная часть наряда, потому что она отличает одно племя от другого. Таким образом, даже если есть сходство в узорах других предметов одежды, рисунок и узоры на головном уборе будут уникальными только для одного племени. Обычно он состоит из двух частей: тюбетейки, надеваемой на голову, и оберточной ткани, завернутой в тюрбан поверх тюбетейки. Однако тюрбан встречается не во всех культурах Центральной Азии.

Именно вышеописанные элементы одежды являются общими для всей древней Центральной Азии. Так со времен племена расширялись, уточнялись границы, костюм развивался и индивидуализировался.

Как показывает история, женщины из этих культур со временем начали закрывать лицо и тело. Этому способствовала исламизация Центральной Азии в Саманидскую эру. Завоевание Туркестана арабами-мусульманами является одним из важнейших событий истории на пути человечества, с точки зрения его конечных последствий [4]. Мусульманские завоевания в Центральной Азии проложили путь к принятию тюрками ислама в качестве своей религии, изменив ход исламской и мировой истории и начав совершенно новую эру в обеих. Очевидно, что данное событие отразилось и на одежде.

Традиционный костюм арабских стран сформировался во времена Арабского халифата, а именно в VII-VIII вв. [4]. Данное время считается периодом расцвета Халифата, границы которого в те времена начинались в долине реки Инд и заканчивались у берегов Атлантического океана. Арабский халифат просуществовал до XIII века, но при этом оставил значительное культурное наследие и повлиял на развитие народов всех территорий, которые входили в его состав, а это территории таких современных стран, как Сирия, Палестина, Египет, Судан, Тунис, Марокко, Испания, Индия, Турция, и, конечно же, территория Аравийского полуострова, где и началась история Халифата.

Что касается костюма, то представители всех сословий общества (от крестьянина до халифа) носили одинаковую по своему фасону одежду, которая отличалась лишь качеством ткани и богатством декора.

Пример одевания восточных женщин запечатлели в своих картинах французский живописец Жан-Леон Жером и американский художник-ориенталист Фредерик Артур Бриджмен (рис. 1).



а б

Рисунок 1 – а) Жан-Леон Жером, Девушки гарема кормят голубей; б) Фредерик Артур Бриджмен, волнующие тайны Каира и Алжира

На голове, женщины арабских стран с древних времен носили покрывало. Так, во времена Арабского халифата, выходя на улицу, женщины закрывали лицо изаром. Изар – это покрывало, верхний конец которого затягивался сзади на голову и крепился при помощи шнурка на лбу, в то время как вся остальная ткань спереди была закреплена застежкой или придерживалась руками и ниспадала на спину и бока, почти полностью покрывая фигуру [5].

При этом в разных частях бывшего Арабского халифата женское покрывало со временем приобретает местные особенности и различные названия. Так, в странах Среднего Востока покрывало начали называть паранджа, скорее всего, еще от персидского слова ферендже, что означает «отверстие», «форточка». Такое покрывало полностью закрывало фигуру и

лишь для лица оставялась своеобразная «форточка» – окошко в виде густой сетчатой ткани.

В арабских странах (страны Аравийского полуострова) покрывало по сей день чаще всего называют хиджабом. В переводе с арабского данное слово означает завеса. Под хиджабом чаще всего имеют в виду платок, покрывающий голову и шею, при этом лицо остается открытым. Совместно с хиджабом женщины Востока могут носить и никаб – он закрывает лицо, оставляя открытыми лишь глаза [5].

Также в мусульманских странах женщины могут носить такое покрывало, как чадра. Чадра полностью покрывает женщину с головы до ног, однако лицо в некоторых случаях может оставаться открытым. Само слово чадра, так же, как и паранджа, персидского происхождения. И в переводе с персидского, означает палатка.

Персия так же, как и Арабский халифат, оказала большое влияние на формирование традиционного костюма стран мусульманского Востока. Именно из Персии арабами были позаимствованы такие элементы одежды, как чадра, паранджа, тюрбан, кафтан. Персидское царство существовало с VI по IV века до нашей эры на территории современного Ирана.

Интересным представляется происхождение характерного в Азии и до сих пор очень популярного узора – «огурец». Господствующее до Саманидов, государство Сасанидов, составлявшее и территорию Центральной Азии, оставило после себя очень древний узор «бута» или как принято его называть в современности – «огурец» [6]. Узор был назван персидским словом «ботех», которое обозначает цветочный мотив, объединенный с силуэтом кипариса. Спустя столетия он стал известен как бута, что на санскрите означает «огонь». Такое же название носит степное кустарниковое растение, обладающее наркотическими свойствами. Именно его жгли в храмах во время зороастрийских ритуалов. Данная религия в свое время процветала на территориях современного Ирана, Таджикистана и Узбекистана. В крестьянской среде принт являлся символом плодородия, а со временем им стали украшать одежду знати [6].

Благодаря торговым связям, ткани с этим узором распространились по всей Средней Азии и попали даже в Индию и Африку. В Европу же «огурцы» попали как раз из Индии в XVII веке благодаря британским колонистам. Спрос на экзотическую индийскую ткань оказался таким высоким, что предприимчивые европейцы стали ткать полотна с «огурцами» сами.

Следующим этапом эволюции этнического костюма Центральной Азии стала октябрьская революция 1917 года, которая привела к изменению не только политического строя и социального порядка, но и привычных повседневных практик [7]. Советский период ознаменовался радикальным переосмыслением всего уклада жизни, что, в частности, коснулось и женского вопроса.

Безусловно, положение женщин на территории огромного советского государства не могло быть одинаковым. Особенности их жизни в различных регионах страны накладывали свою специфику на политику властей. Тем не менее, именно «женщины Востока» рассматривались как наиболее угнетенная категория женщин в СССР: практически все женщины были безграмотными, существовало многоженство и практиковалась передача женщины по наследству, кражи невест, избиение и даже убийство. Часто девочек с раннего возраста выдавали замуж за калым (выкуп). Женщина находилась на положении вещи, собственности ее мужа [7].

В этих условиях с 1920-х годов запускается кампания «освобождения женщин Востока» или «Худжум», что в переводе с арабского языка означает «наступление» [8]. Данная кампания преследовала цели, четко отвечавшие запросам того времени: вывести женщину на публику, привлечь ее к труду и общественно-политической работе, освободить от части обязанностей по дому.

Для этого создавались так называемые женотделы, которые обучали женщин правильному уходу за детьми и основам гигиены, проводили консультации по правовым и медицинским вопросам, готовили к деятельности в общественных и государственных учреждениях. Они же издавали литературу по женскому вопросу, созывали митинги и конференции.

Появились так называемые «красные юрты», которые стали играть роль пунктов ликвидации безграмотности, читален, клубов и др. У мусульманок появилась реальная возможность получить образование и работать наравне с мужчинами: теперь строились новые заводы, открывались школы и детские сады.

Тем не менее, эта кампания встретила ожесточенное сопротивление со стороны укоренившихся средневековых норм и традиций, в которых мужчина имел полную власть над женщиной. Так, в 1927-1928 гг. только в Узбекистане было убито свыше 2500 женщин из женотделов.

После прихода советской власти одежда стала меняться. Кое-что упростилось, кое-что было заменено. Обычно стали отказываться от легких сапожек и носок, вместо которых стали носить сандалии. Халаты в обычной жизни тоже надевают далеко не все, но вот привычка носить широкие брюки «сальвар» осталась. Верующие мусульманки обязаны закрывать свое тело, в том числе лодыжки и кисти рук. Поэтому узбечки и таджички стараются, чтоб их нижняя часть одежды обязательно хоть на сантиметр выглядывала из-под подола. Но у обычая носить широкие брюки есть не только религиозный смысл. Многие народы, как уже отмечалось, являются кочевниками и это просто удобно при их жизнедеятельности [7].

Этнический стиль занимает особое место не только в коллекциях восточных дизайнеров, но и европейских. Можно с уверенностью утверждать, что данный стиль будет популяризироваться в следующие

периоды модных тенденций. Таким образом, интерес к нему не будет утерян, а исследования будут вестись все глубже.

Список использованных источников

1. Yoair.com – Текст: электронный // Всемирная антропология: (сайт) – URL: <https://www.yoair.com/ru/blog/anthropology-in-fashion-cultural-clothing-in-central-asia/> (дата обращения: 03.11.22)
2. Йазди Шараф ад-Дин Али. Зафар-наме История и антропология Центральной Азии / Пер. со староузб., предисловие, комментарии, указатели и карта А. Ахмедова. - Ташкент: издательство журнала "SAN'AT", 2008. – 486 с.
3. Сухарева О. А. Опыт анализа покроев традиционной «туникообразной» среднеазиатской одежды в плане их истории и эволюции / Костюм народов Средней Азии. М.: Изд-во: Наука 1979. – 77–103 с.
4. Большаков О. Г. История Халифата, Т. I. Ислам в Аравии / М.: «Восточная литература». 2010. – 312 с.
5. Пугаченкова Г. А. К истории паранджи. – СЭ, 1952, № 3; Лобачева Н. П. К истории среднеазиатского костюма (женские головные накладки-халаты). – СЭ, 1965. – № 6.
6. Дьяконова Н. В. Сасанидские ткани / ТГЭ. Т. X. Культура и искусство народов Востока. 7. Л.: «Советский художник». 1969. – 81-98 с.
7. Васильева Г. П. Социалистические преобразования и этнические процессы в Северном Туркестане. М.: Наука, 1969. – 208 с.

© Сайдалиева М.О., 2022

УДК 7.03; 75.046

РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ЧЕКРЫГИНА

Самбулова Н.А.

Научный руководитель Варакина Г.В.

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

Статья посвящена одному из самобытнейших советских художников первой половины XX в. Василию Чекрыгину. Цель исследования заключалась в выявлении особенностей восприятия религиозной тематики художником. Для этого проанализирован творческий путь Василия Николаевича Чекрыгина, установлены события, повлиявшие на выбор сюжетов его картин, показано отношение художника к миру, религии, философии, его взгляды на судьбы людей.

Для изучения данного вопроса применен метод описания и анализа, что позволило выявить специфику образно-сюжетного строя работ художника. Также нами проведено сопоставление творческого мышления

художника с философским учением Николая Федоровича Федорова, которое глубоко поразило молодого В. Чекрыгина.

Обратимся к краткому обзору творчества художника для выявления особенностей его работ. В. Чекрыгин появился на свет в 1897 году. Еще мальчиком поступает в школу иконописи, находящуюся около Киево-Печерской лавры. Но вскоре уходит оттуда в московское художественное училище, зодчества и ваяния [1]. Там он знакомится с такими известными личностями как Лев Жегин, футурист Давид Бурлюк и поэт Владимир Маяковский [2].

В 1912 году В. Чекрыгин принимает участие в изготовлении сборника стихов В. Маяковского «Я». Вместе со Л. Жегиним он создает ряд иллюстраций на религиозную тему [6]. Художник изображает библейские сюжеты, например, «Архангел, убивающий дракона» или «Коленопреклонный ангел». Уже сейчас, в период становления В. Чекрыгина как художника, он задумывается о теме религии и Боге. Весь цикл был напечатан и опубликован в футуристическом собрании «Дохлая луна» в 1913 году [6].

Ранний период творчества художника проходит под знаменем ларионовского лучизма, с которым В. Чекрыгин также знакомится в училище [3]. Михаил Ларионов приглашает художника принять участие в своей выставке «№ 4», где В. Чекрыгин представляет серию абстрактных работ [2]. На примере картины этого периода «Претворение плоти в дух» 1913 года изображены абстрактные образы, перетекающие в потоках света. Это процесс преобразования смертного в бессмертное. В более поздней работе «Три фигуры» 1914-1915 годов можно увидеть момент перед преобразованием, его начальную стадию. Фигуры все материальны, уплотнены. Лишь сверху можно увидеть всполохи света, символизирующие скорое преобразование. Художник мастерски показывает духовную составляющую образа.

В 1915 году молодой художник уходит добровольцем на фронт. Вернувшись после Первой мировой войны, он активно ищет замену авангардным формам для выражения своих религиозных взглядов [2]. В этот период в его работах появляются графические портреты людей, например, «Детская головка» 1918 года. Художник прорабатывает мимику и черты лица. Впоследствии такая практика выльется в умение правдиво изображать человеческие эмоции.

Работы 1920-1922 годов составляют пик творчества, в это время художник создает большую часть своих творений. В этот момент исчезают авангардные формы, появляются обнаженные образы. Его многофигурные композиции преисполнены динамики и монохрома.

В. Чекрыгин вдохновился учением русского философа и космиста Н. Федорова и его «Философией общего дела». По мнению ученого, смерть – наказание за грех, искупление греха – воскрешение, как победа над своим

последним врагом. Важным образом у Н. Федорова является образ Троицы, как символ общества. Как три ипостаси Троицы едины, так и человечество должно объединиться на своем пути к воскрешению [7, с. 1-3].

Серия работ «Бытие» 1920-1922 годов – один из масштабных циклов художника. В. Чекрыгин раскрывает перед зрителем тему смерти, человеческого бытия, его истории. Эти работы показывают, как тяжело пережил художник события военных и послереволюционных лет. Он стал свидетелем террора, голода и насилия [3]. Темы его картин своеобразны. В работах «Восстание» и «Расстрел» 1920-х годов художник показывает, как человечество само уничтожает себя, люди убивают себе подобных. Изображены оружие, лица воюющих от страха и горя людей.

Работы «Лица», «Кричащая», «Голова раба и лошади» 1920-х годов передают внутреннее напряжение героев. Художник мастерски владеет графическим материалом, добиваясь максимального контраста, ритма тоновых пятен [3]. Благодаря этому эмоциональность достигает своего пика.

В серии работ «Сумасшедшие» 1921 года изображенные люди находятся в непрерывном развитии, появляясь и исчезая в тоновых пятнах [2]. Персонажи здесь эмоциональны, на лицах передан целый спектр чувств.

В серии работ «Голод в Поволжье» 1922 года художник показывает, как голод и смерть обезображивает тело человека. Зритель видит страшные сцены, людей с вспухшими от голода животами, человек бессилен перед смертью. Поднимается тема непрочности жизни, ее неустойчивости, мига, который может оборваться по причине обстоятельств.

На основе сюжетов картин можно отметить, что художник глубоко переживает бедствия человечества: голод, смерть и неродственные отношения людей [4]. Сострадая людям, художник пытается осознать, как преодолеть эти бедствия. Из этого вытекает второй масштабный творческий проект В. Чекрыгина, его воскрешающий собор.

Вторым большим циклом В. Чекрыгина является серия работ «Воскрешение мертвых» 1921-1922 годов, в котором главной темой является воскрешение. Все человечество, восстало из мертвых и начинает всходить на небо. Вслед за Н. Федоровым художник остро осознает смерть, как одну из главных проблем человеческого существования. Художник создает картину общего спасения человечества [3]. Все фигуры находятся в бурном движении. Кто-то только восстает из могилы, другие восходят на небо. Все люди, находящиеся на земле, по-разному реагируют на воскрешение. Они молятся, недоверчиво смотрят, плачут. Это многогранность человеческих судеб и их реакций на главное событие их жизни – воскрешение. Показан смертный мир, в который погружен человек, но в тоже время – это бессмертие.

В работах В. Чекрыгина свет играет не только формообразующую функцию, но и является символом духовного преображения, просветленной

плоти [3]. В картине «Сидящая фигура с фонарем» 1922 года этот свет достигает своего пика за счет контраста, источник света находится в самом центре темного пятна. Такой прием привлекает внимание зрителя к главному элементу картины.

В «Композиции с ангелом» 1922 года контраст, наоборот, сглажен. Это помогает художнику показать плавность перехода тона, передать воздушную среду [3]. Перед зрителем картина страшного суда, права стоящая крайняя фигура ангела держит весы, в то время как центральный ангел как бы разделяет людей на две группы: грешников и праведников. Фигуры людей двигаются и взирают на небо.

Отсылая к философии Н. Федорова, художник создает «Композицию со сферой» 1921-1922 годов, в которой возрожденный человек начинает заселять бесчувственные холодные космические дали [3]. Звездные миры должны одухотвориться разумом и любовью. Мир, это не просто Земля, но все космическое пространство, за которое человек ответственен. Это пространство человеческого общего дела. И борьба со смертностью должна объединить нас всех [8]. Сфера в верхней части изображения – образ мира.

В 1921 году В. Чекрыгин становится идеологом и вдохновителем целой плеяды художников, которые дали себе название по заглавию журнала «Маковец» [1]. В апреле 1922 года проходит выставка «Искусство – жизнь». Утверждалось, что искусство должно проходить сквозь жизнь, проникать в нее, воскрешать начала вечного и всего живого [5, с. 3-4] Это отсылает к чекрыгинскому воскрешающему собору.

В июле 1922 года выходит второй номер журнала «Маковец», посвященный полностью В. Чекрыгину. В свои двадцать пять лет художник трагически заканчивает свою жизнь под колесами поезда. Несмотря на свою короткую жизнь, он сумел оставить о себе вечную память, как человек, глубоко размышляющий о смерти и жизни [3].

Таким образом, религиозная тема проходит сквозь все творчество В. Чекрыгина. Это прослеживается на библейских сюжетах в его раннем периоде творчества, в сопереживании своему страдающему поколению, в его масштабном воскрешающем соборе. В этом, по мнению автора, проявляется его любовь к народу, в сопереживании его бедам и желанию «привести к спасению» всех людей. Реалистичность изображений достигается при помощи динамичных многофигурных композиций, в которых образы людей, их эмоциональность передают ужас действительности. При помощи графического материала, контраста и монохрома художник достигает в своих картинах максимального эмоционального напряжения, которое с символическими образами помогает передать замысел автора.

Список использованных источников:

1. Василий Николаевич Чекрыгин // Arthive [Электронный ресурс].
Электрон. дан. 2022. URL:

https://artchive.ru/artists/2139~Vasilij_Nikolaevich_Chekrygin (дата обращения: 01.10.2022).

2. Драматическое искусство графика Василия Чекрыгина // Arthive [Электронный ресурс]. Электрон. дан. 2022. URL: https://artchive.ru/news/2539~Dramaticheskoe_iskusstvo_grafika_Vasilija_Chekrygina_pokazyvajut_v_Tret'jakovskoj_galeree (дата обращения: 01.10.2022).

3. Ефремова, Е. Предчувствие грядущего. Графика Василия Чекрыгина из собрания Третьяковской галереи // Третьяковская галерея [Электронный ресурс]. Электронный журнал. 2028. № 2 (59). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2018-59/predchuvstvie-gryadushchego-grafika-vasiliya-chekrygina-iz-sobraniya-tretyakovsko> (дата обращения: 01.10.2022).

4. Ичин, К. Воскрешением против братоубийства: Василий Чекрыгин // Вопросы философии [Электронный ресурс]. Электронный журнал. 2016. № 4. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1381&Itemid=52 (дата обращения: 01.10.2022).

5. Маковец. – 1922. - № 1.

6. Маяковский В. «Я!». [Стихотворения] // RARUS'S GALLERY, 2011 [Электронный ресурс]. Электрон. дан. URL: <http://www.raruss.ru/avantgarde/2430-mayakovsky-ya.html> (дата обращения: 01.10.2022).

7. Регельсон, Л. Тринитарные основы проекта Н. Ф. Фёдорова // Н. Ф. Федоров : Pro et Contra : К 180-летию со дня рождения Н. Ф. Федорова. К 100-летию выхода в свет 1 тома «Философии общего дела»: Антология: В 2 кн. / Северо-западное отделение Российской академии образования, Русская христианская гуманитарная академия ; ред. кол. серии: Д. К. Бурлака, А. А. Грякалов, А. А. Ермичев, и др. – СПб. : Русский Христианский гуманитарный ин-т. - Кн.2 : . / Отв. ред. Д. К. Бурлака ; Сост. А. Г. Гачевой, С. Г. Семеновой ; Комментарии А. Г. Гачевой, и др. . – СПб. : Русская Христианская гуманитарная академия (РХГА), 2008 . – 886-904 . – (Русский путь).

8. Философия космизма // Megaobuchalka.ru [Электронный ресурс]. Электрон. дан. М., сор. 2015-2020. URL: <https://megaobuchalka.ru/7/33083.html> (дата обращения: 01.10.2022).

© Самбулова Н.А., 2022

УДК 658.512.23

ТЕХНОЛОГИИ СМЕШАННОЙ РЕАЛЬНОСТИ ДЛЯ ЭФФЕКТИВНОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ

Самохина Н.С., Буцера О.В.

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

Основной тенденцией развития современных музейных комплексов является их стремление к интерактивности: благодаря технологическим инновациям стало возможным выходить за пределы физических возможностей и привычного подхода к музейной деятельности. При помощи новых технологий экспозиции трансформируются в постоянно меняющуюся реальность, где посетитель непосредственно вовлечён в процесс ее созидания. Многофункциональные мультимедийные музейные комплексы отличает открытость, доступность к пониманию, возможность самостоятельно посмотреть и изучить достижения науки и техники в разных сферах жизни современного человека.

Интерактивные экспозиции провоцируют зрителя на активную позицию по отношению к увиденному. Эффектная подача информации об экспонате в виде инсталляций с применением современных технологий позволяет оставить в памяти больше впечатлений об объекте, создает более объёмное ощущение от посещения музея. Многие экспонаты, процессы, которые сложно или невозможно показать посетителю в реальности, заменяют с помощью технологических инноваций. Визуальные навигационные системы музея подсказывают посетителю любую справочную информацию.

Для интересной подачи экспонатов используются: многопользовательские тактильные поверхности; передвижные терминалы; квесты, лабиринты; кинозоны.

Для детального индивидуального изучения объекта или явления возможно внедрение роботов-помощников; мультимедийных инсталляций; аудио и видео этикеток рядом с витриной или экспонатом, которые можно воспроизвести с помощью QR-кода; «зон погружения» – автоматизированных рабочих мест для более глубокого погружения в исследование.

Виртуальная реальность (англ. virtual reality, VR) – смоделированный искусственно мир, в нём создается иллюзия присутствия пользователя, а также его взаимодействия с предметами и объектами этого мира с помощью органов чувств – слух, зрение, осязание и др. Доступ к такой реальности

осуществляется с помощью иммерсивных устройств – шлемов, перчаток, наушников, специальных очков.

Дополненная реальность (англ. augmented reality, AR) – перспективная и быстро развивающаяся технология взаимодействия человека и компьютера. Программа визуально совмещает два изначально независимых пространства: реальный мир объектов вокруг нас и виртуальный мир, воссозданный на компьютере. Новая среда, образованная путём наложения запрограммированных объектов поверх видеосигнала с камер, становится интерактивной благодаря использованию специальных маркеров. Данная технология уже много лет используется в медицине, в военных технологиях для мониторинга объектов, в мобильных устройствах, рекламной отрасли, в видеоиграх и т.д. Отличие виртуальной реальности в том, что она создаёт свой собственный новый мир, а дополненная – добавляет реальному миру новые слои (рис. 1).



Рисунок 1 – Виртуальная и дополненная реальность

Использование двух этих реальностей порождает новую, «смешанную реальность», взаимодействие с которой позволяет открыть новые возможности для экспозиционных пространств. Внедрение новейших технологий для создания интерактивных пространств продиктовано стремлением музеев занимать позиции современных многофункциональных культурных центров. Изучение и применение современных экспозиционных приемов дает возможность проектировать выставочное пространство так, что оно будет длительное время сохранять свою актуальность (рис. 2).



Рисунок 2 – Проект автора «Интерактивный музей "Лабиринт технологий"»

В ближайшие годы проекты с применением смешанной реальности имеют тенденцию становиться технологичнее, комплекснее, что приведёт к совершенствованию уровня подачи визуальной информации. Рассмотрим некоторые примеры применения технологий дополненной и виртуальной реальности в музейно-экспозиционных комплексах:

Мобильные приложения, позволяющее превратить любую печатную полиграфическую продукцию (визитки, буклеты и пр.), с помощью дополненной реальности и использования специальных маркеров, в

полноценные 3D-презентации компании или продукта, аудио или видео визитки к экспонату, «живые» учебники.

Специализированные мобильные приложения, с элементами дополненной реальности, позволяющие просматривать схемы скрытых объектов и коммуникаций.

AR-навигация – визуальная система при помощи меток дополненной реальности и специальных радиомаяков в реальном времени, для обеспечения быстрого ориентирования в музее, а также в музейных фондах, если дополнить ее системой визуального контроля хранимых материально-технических средств.

Программно-аппаратные комплексы и тренажеры, способные посредством виртуальной реальности демонстрировать сложную технику без участия специального обучающего персонала. Помимо визуальных эффектов и эффекта присутствия возможно добавить тактильность при помощи специальных перчаток с магнитными датчиками, позволяющими ощущать физические касания.

Технология воспроизведения видео в формате 3D-стереоскопии обеспечивают проекцию трехмерных моделей на плоские поверхности для объемного восприятия как с использованием стереоскопических очков, так и без них. Воспроизведение трехмерных демонстраций осуществляется на специализированных дисплеях или экранах с использованием аппаратуры, позволяющей использовать данную технологию.

В качестве примера использования технических инноваций в выставочных пространствах рассмотрим несколько аналогов. Например, «Музей науки» в Лондоне (Science museum) существует уже более 150 лет. Экспозиция «Изучения науки о климате» позволяет гостям музея ощутить на себе изменения климата, будто перемещаясь сквозь эпохи и географические зоны. С помощью игр объясняются секреты образования льда, сталагмитов и многое другое. Также в музее работает кинотеатр по технологии IMAX 3D, где посетители могут увидеть научно-популярные фильмы по биологии, физике, астрономии.

Научная галерея (Science gallery) – научная выставочная площадка, созданная главным университетом Ирландии Trinity College. Выставки в галерее постоянно меняются, кураторы выбирают самых прогрессивных авторов. Одно из направлений музея – биоискусство, то есть создание художниками произведений на почве научных достижений в области биологии. Например, в галерее выставлялся ярко-зеленый заяц – чтобы добиться такого цвета его гены скрестили с генами медузы; или человеческая голова, сделанная целиком из клеток крови, – зрелище неприятное, но впечатляющее.

Дарвиновский музей в Москве – крупнейший музей естественных наук в Европе. Экспозиция рассказывает о теории эволюции, о разнообразии жизненных форм на планете. Часть фондов составляют редкие

книги и коллекция анималистического искусства. В залах подключены компьютеры, предоставляющие необходимую информацию на месте. Интерактивная экспозиция «Мир дерева» размещена на видеостене, управление интерактивной экспозицией осуществляется через специальный терминал с сенсорным дисплеем.

В Мультимедиа Арт Музее в Москве (МАММ) проходят выставки современного искусства из разных уголков мира, а также международные биеннале. Первая международная биеннале «Искусство будущего/Art for the future» прошла в мае 2022 года. Посетители могли увидеть 60 художественных проектов из 12 стран, созданных на основе новейших технологий: нейросетей, робототехники, 3D-анимации, виртуальной и дополненной реальности.

Внедрение инновационных технологий и визуальных эффектов – новый способ подачи экспозиции музейных и выставочных пространств, увеличивающий активность посещения, – для посетителей это возможность приобрести уникальный опыт. Благодаря новым технологиям посещение музеев становится более познавательным и развлекательным мероприятием: научная информация, представленная при помощи интерактивных инструментов доступнее к пониманию. Технологии смешанной реальности в экспозиционных и музейных пространствах способствуют научному, социокультурному, маркетинговому продвижению музейных и экспозиционных пространств.

Список использованных источников:

1. Гончарик, Н.Г. Цифровые мультимедийные технологии – смысловые средства передачи информационного содержания // Проблемы создания информационных технологий: сб. науч. тр. – 2012. – Вып. 21. – с. 74–76
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974
3. Маркетти, Э., Валенте, А. Информационные технологии в музеях // Образование и наука без границ. 2014. № 10. С. 33–35.
4. Интерактивные экспозиции: реакция посетителей // Международный журнал Museum (ЮНЕСКО), No 208, 2001
5. Российская музейная энциклопедия – [Электронный ресурс], код доступа: <http://www.museum.ru> (Дата обращения: 28.10.2022)
6. Умный музей – это интерактивный музей – [Электронный ресурс] // BM GROUP «Фабрика инноваций». код доступа: <https://bm-technology.ru/projects/muzej-ministerstva-kulturyi-rf> (Дата обращения: 28.10.2022)
7. Музей истории «МИЭТ»: [Электронный ресурс] // НИУ МИЭТ 2018-2022. код доступа: <https://miet.ru/structure/s/3455> (Дата обращения: 28.10.2022)
8. 10 высокотехнологичных музеев мира: [Электронный ресурс] // Интернет-сайт о креативных индустриях, 2007-2021. код доступа:

<http://www.lookatme.ru/mag/live/inspiration-lists/194111-museums> (Дата обращения: 30.10.2022)

9. Дарвиновский музей: [Электронный ресурс]. 1998-2022. код доступа: <http://www.darwinmuseum.ru> (Дата обращения: 1.11.2022)

10. Мультимедиа Арт Музей: [Электронный ресурс]. 2022. код доступа: <https://www.mamm-mdf.ru> (Дата обращения: 1.11.2022)

11. В чем разница между VR и AR: [Электронный ресурс] // РБК Тренды 1995-2022. код доступа: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/5db179279a79472d7aa9e58a> (Дата обращения: 28.10.2022)

© Самохина Н.С., Буцера О.В., 2022

УДК 7.045

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА ЖАННЫ Д'АРК С XV ПО XXI ВВ.

Самсонова У.Г., Шамшина Л.М.

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

Вокруг образа Жанны д'Арк крутится множество слухов и легенд, которые, казалось бы, начали зарождаться ещё до её появления. Сейчас мы уже можем проследить, какие слухи и когда появились, что уже позже притянули и додумали, рассматривая произведения искусства, посвящённые Жанне д'Арк мы можем проследить её путь от «Жанны девы» до ведьмы и еретички, и позже до канонизированной католической святой и национальной героини Франции.

Стоит указать, что вещи, ассоциирующиеся с Жанной д'Арк, так же менялись в зависимости от того, какой публичный образ транслировали разные источники в массы в разное время. Рассмотрим скульптуру, живопись, кинематограф, аниме и компьютерные игры (рис. 1).



Рисунок 1 – Образ Жанны д'Арк в визуальном искусстве.

Начать стоит с того, что нет ни одного прижизненного портрета, написанного с натуры, есть только устные описания и исторический контекст. Прижизненное изображение только одно и на нём Жанна дева совершенно не похожа на себя, ведь до автора, Клемана Фокенберга, дошли лишь слухи о том, что появилась девушка из легенды и она ведёт армию Дофина, то есть человека, который должен получить престол по праву рождения, так как «дофин» – это титул XIV века, обозначающий наследника французского престола, при условии, что он являлся прямым потомком

правлящего короля. На зарисовке мы видим её в платье и с длинными волосами, хотя ко двору её представили уже остриженную на мужской манер и в мужской одежде. Вообще эту ошибку можно заметить на многих гравюрах, скульптурах и в фильмах. Где-то это была путаница, а где-то – авторский замысел, показывающий отношение к героине. Здесь это можно проследить по изображению на флаге – на нем изображена монограмма Иисуса Христа, как обозначение, что Клеман Фокенберг верит, что с Жанной Бог и что у неё есть шансы на победу.

В XV веке во Франции её считали святым пророком, а в Англии – страшной ведьмой. После того, как Жанну казнили на костре, отношение к ней стало двойственным и у французов. Некоторые верили, что она ведьма и отступница, предавшая веру, блудница и падшая женщина, ведь иначе, ей нечего было бы делать в армии, в окружении мужчин. Другие же считали её девой-спасительницей Франции, которую предали и подставили, казнённой святой, пророком. В 1456 году она была реабилитирована трудами Карла VII, но полностью избавиться от тёмного образа так и не удалось. В середине 18 века Вольтер написал книгу «Орлеанская девственница», он первый собрал воедино историю Жанны д'Арк, но при этом внёс своё мнение, которое сильно влияло на восприятие героини в дальнейшем. Так, на протяжении столетий авторы показывали разную Жанну д'Арк.

Исключением является только Орлеан, где отношение к ней как к спасительнице не менялось никогда. Там был установлен первый памятник Жанне, который состоял из распятия и трёх бронзовых статуй – Девы Марии, короля Франции Карла VII и Жанны д'Арк. Дева изображена в доспехах, с мечом на боку, с непокрытой головой, с длинными ниспадающими волосами. Она держит перед собой свое знамя. Эта статуя является первым публичным изображением Жанны д'Арк. Статуя уничтожена гугенотами в 1562 году, осталась наиболее близкая к оригиналу гравюра [1]. Стоит упомянуть перекликание образов Жанны д'Арк и Девы Марии. Одни её считали святой покровительницей, как и Богородица, другие – раскаявшейся грешницей, как Мария Магдалина. Параллель можно провести и в том, что после канонизации Жанна стала второй святой покровительницей Франции. Первая – Дева Мария.

Канонизировали Жанну и причислили её к лику святых лишь в 1920 году, но несмотря на это мы можем увидеть регалии святой, а именно, нимб, и раньше. Так на Базилике Святой Жанны д'Арк, 1910 года кисти Лионеля Домреми представлена история жизни героини в 8 полотнах. Жанна здесь изображена не просто с нимбом, но с таким же нимбом, как и у святых, пришедших к ней – картина «Жизнь Жанны д'Арк. Жанна, слушающая, голоса». Также нимб можно увидеть на следующих полотнах: Эжена Тириона «Явление архангела Михаила Жанне д'Арк», (1876 г.); Жана Огюста Доминика Энгра «Жанна д'Арк на коронации Карла VII», (1854 г.);

Альфонса Осберта «Видение Жанны», (1892 г.); Жан-Поль Лорана «Макет вывески истории Жанны д'Арк», (1895 г.).

Кроме того, образ Жанны д'Арк был мифологизирован ещё при жизни, и так как её в самом начале считали если не святой, то посланником высших сил: ей приписывались сюжеты, которые не происходили с ней, но были частью жития других святых. Так, один из первых образов Жанны – «Пастушка», но она была из достаточно зажиточной семьи и этим не занималась. Это отсылка к библейским пастухам, чтобы показать простоту и чистоту героини. Так же это запечатлено на многих картинах, таких как «Молодая пастушка Жанна» кисти Ипполит-Доминика Берто, 1880-1884 годы и вышеупомянутая Базилика Святой Жанны д'Арк, Лионеля Домреми, «Жизнь Жанны д'Арк. Жанна, слушающая голоса», 1910 год.

Ещё одним приёмом, чтобы показать святость и мученичество Жанны, является взгляд в небо. Он используется в сценах сожжения, как в живописи, так и в кинематографе. Рассмотрим несколько примеров. Картина Штильке «Жанна д'Арк на костре» 1841 года, является правой частью триптиха «Жизнь Жанны д'Арк». На неё изображена героиня на костре, её глаза в мольбе устремлены в небо. Вторым примером возьмём «Страсти Жанны д'Арк», фильм, снятый в 1928 году, и другой фильм «Жанна д'Арк на костре» 1954 года, а именно постеры к ним, который так же стараются изобразить безвинно убитую, принесённую в жертву девушку [2].

Первым, когда мы смотрим на какое-либо изображение Жанны, бросаются в глаза её волосы. Самыми распространёнными вариантами считаются короткая мужская стрижка, короткие под каре и длинные волнистые волосы. Также различается и их цвет – рыжий, блонд и тёмные. У реальной Жанны были очень короткие тёмные волосы, остриженные на мужской манер. В произведениях искусства волосы становятся главным атрибутом образа. Жанну-воина показывали с короткими, преимущественно тёмными волосами и дополняя это доспехами, мечом и знаменем. Жанну-ведьму и блудницу рисовали с рыжими волосами. Чистый образ девы и мученицы ассоциируют с длинными, белыми волосами, над её головой зачастую можно увидеть нимб. Так, на миниатюре XV века «Жанну привязывают к столбу» мы можем увидеть, что у главной героини здесь спорный образ. У неё рыжие волосы как символ Иуды и главного предательства в истории человечества, автор показывает, она – ведьма, но вместе с этим мы видим, что она одета в красное платье, а красный – цвет крови Христа, пурпур – царский цвет и в нём часто изображали деву Марию. Далее предлагаем вновь рассмотреть первое изображение Жанны, зарисовку от 10 мая 1429 года. На ней Жанна с длинными, волнистыми волосами. В то время пропагандой Франции эксплуатировался образ Жанны девы, пастушки и воина, что в изображении показывают длинные волосы и меч.

Рассмотрим образы из кинематографа. Только за XIX-XX век было снято не меньше 16 фильмов. Конкретнее рассмотрим две кинокартины – «Жанна д'Арк» снятая Люком Бессоном в 1999 году, в роли Жанны д'Арк Милла Йовович и «Начало» режиссёра Глеба Панфилова от 1970 года, в нём играет Инна Чурикова. Оба образа – героини и воины, и мы видим у них обоих очень короткие стрижки. Дополняют эти образы доспехи и оружие.

В цифровой визуальной культуре, а именно в японском аниме, Жанну всегда показывают блондинкой, чтобы показать, что она европейская женщина. В пример приведём наиболее точный образ Жанны из аниме «11 молний. Камень времени», выходил этот анимационный сериал в 2012-2013 годах. В аниме-культуре европейцев, как правило, рисуют со светлыми волосами. То же можно сказать и про компьютерную игру Jeanne d'Arc – это тактическая ролевая видеоигра, разработанная Level-5 и изданная Sony Computer Entertainment для PlayStation Portable (PSP). Игра была выпущена в Японии в 2006 года и была локализована для выпуска в Северной Америке в 2007 года [3].

В зависимости от времени образ Жанне д'Арк трансформировался в соответствии с духом эпохи, и во многих случаях это история не ней, а об авторе стилизации и нравах его столетия [4].

Список использованных источников:

1. Тогоева, О. Первый памятник Жанне д'Арк и проблема сакральности ее образа во Франции Нового времени / О. Тогоева // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2018. – № 7(40). – С. 104-125. – DOI 10.28995/2073-6355-2018-7-104-125. – EDN YLWJZZ.

2. Сагаачева, В. М. Проблема репрезентации исторического лица на примере фильма Жака Риветта "Жанна дева" / В. М. Сагаачева // Артикульт. – 2014. – № 3(15). – С. 39-44. – EDN TECQPX.

3. <https://ixbt.games/reviews/jeanne-darc-orleanskaya-deva-delaet-svoynod.html>

4. Шамшина, Л. М. Киноискусство как творческий источник в рамках дизайн-образования / Л. М. Шамшина // Бизнес и дизайн ревю. – 2020. – № 2(18). – С. 15. – EDN ECBJRD.

© Самсонова У.Г., Шамшина Л.М., 2022

СТРИТ-АРТ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ОБРАЗА ГОРОДА

Сарайкина Н.А., Манцевич А.Ю.

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

Уличное искусство набирает всё большую популярность среди российских художников и граффитистов. Мотивы у всех разные: высказать своё мнение, подчеркнуть что-то необычное в рельефе здания, художественно украсить то, на что другие перестали обращать внимание и так далее. Задача данного анализа провести исследование в городах России, где развито уличное искусство и как данные работы взаимодействуют с городом.

Стрит-арт (street art) – это разновидность современного урбанистического искусства. Сложно определить, когда настенные рисунки появились впервые, такое изобразительное искусство является одним из древнейших. Но, несмотря на это, не утихают споры относительно этой деятельности, ведь многие люди считают, что стрит-арт – это акт вандализма. В России достаточно большой процент городов придерживается такого же мнения, мастерам уличного искусства порой приходится бороться с работниками ЖКХ, но многие города уже перевели граффити из категории «вандализм и хулиганство» в список модных достопримечательностей. Это не просто бездумные надписи на заборе, а полноценные картины, полотна, рельефы, начиная от маленькой части стены и заканчивая целым зданием.

Рассмотрим уличное искусство в разных городах России. Начнём с города Екатеринбурга, где на улицах города можно найти самые необычные арт-объекты, например, «Супрематический крест» Покраса Лампаса площадью 7000 кв. м, граффити для незрячих из точек шрифта Брайля, мурал, созданный роботом-принтером по эскизу нейросети, каллиграфический трамвай в золотых вензелях или старую геодезическую вышку, на которую волонтеры наклеили 7000 светоотражающих точек. Именно в Екатеринбурге появился первый в стране пешеходный маршрут Street Art Line: следуя за фиолетовым пунктиром на асфальте можно увидеть 25 работ, созданных участниками фестивалей в разные годы.

Перейдём к Нижнему Новгороду, где начали проводить выставки уличных художников и дали добро на создание «Нижегородской федерации граффити». Интересно, что здесь так же проводится фестиваль стрит-арта под названием «Место», на который съезжаются граффитчики со всей страны и превращают скучные стены и заборы в шедевры. Благодаря тому,

что вместо ограниченного пространства, художникам предоставляют городские заборы и стены, создаётся элемент коммуникации между авторами иллюстраций и жителями города, что и является одной из задач стрит-арт искусства.

Вот пример города, где не администрация города, а частная компания взяла инициативу продвигать стрит-арт. И это город Альметьевск. Компания «Татнефть» решила сделать город ярче и в 2017 г. запустила паблик-арт-программу «Сказки о золотых яблоках». С тех пор здесь появилось уже более 30 арт-объектов, созданных по мотивам татарских сказок и легенд. Муралы, инсталляции, скульптуры рассказывают современным языком о традициях и истории Татарстана, соединяя прошлое и настоящее. Получается красиво и аутентично: авторы проекта провели серьезное культурологическое исследование, чтобы органично вписать стрит-арт в городскую среду. И теперь прогулка по Альметьевску – настоящий этнографический культпоход с погружением в тысячелетнюю историю. Данный город сумел соединить фольклор с современным искусством, сделав при этом ставку на культурную составляющую города.

Нельзя не отметить город Выксу, где расположен самый большой мурал площадью 10800 кв. м – творение Миши Most на фасаде одного из цехов Выксунского металлургического завода, который стал первым в России индустриальным стрит-арт-парком (рис. 1). Небольшой городок в Нижегородской области стал популярен благодаря фестивалю «Арт-Овраг», затеянному 10 лет назад благотворительным фондом Объединенной металлургической компании. Проект преобразил Выксу и сделал ее культурным центром, куда ежегодно приезжают лучшие мастера стрит-арта, урбанисты, режиссеры, музыканты. В оформлении креативных общественных пространств, арт-дворов и скверов участвуют не только приглашенные художники и архитектурные бюро, но и местные жители. Стрит-арт объединил профессионалов и ценителей искусства для общей цели по облагораживанию города.



Рисунок 1 – Самый большой мурал Миши Most

Уральский город Пермь славится театральными и музейными проектами, но и с уличным искусством дела не хуже: в Перми проводились крупные фестивали стрит-арта, которые сделали город ярче и живее. В рамках «Экологии пространства» художники превратили в арт-объекты скучные трансформаторные будки, бойлерные, электрощиты, хоккейные коробки, таксофоны и глухие стены – так в Перми появились знаменитые «рыбофоны» и «котофоны», а также «Re:марки» – серия марок-трафаретов об историческом наследии. А фестиваль «Длинные истории Перми», ставший частью большого городского проекта «Пермский период. Новое

время», преобразует бетонные заборы: на них появляются комиксы, яркие цветковые абстракции, забавные персонажи и философские изречения.

Сибирские города так же не остались без внимания, например, Томск. Помимо того, что он наполнен многими живыми пространствами и муралами, там есть одна уникальная программа «дом за рубль» – это старые дома, которые выкупает любой желающий, реставрирует за свой счёт и платит налог всего лишь 1 рубль. Так как такие дома являются объектом старины, многие уже разрушены. Чтобы они вписались в урбанистику города, вместо заколоченных окон студенты-художники придумывают разные бытовые сцены и орнаменты, всё то, что помогает создать иллюзию «жизни» в домах.

Делая вывод из анализа городов, «уличное искусство» разделилось на настенные рисунки, изображения в общественных местах и на различных объектах, уличные инсталляции и муралы и др. На самом деле к этому направлению можно отнести всё, что является урбанистическим стилем изобразительного искусства. Стрит-арт привносит что-то простое и человеческое в строгий каркас города. Он помогает не только сформировать визуальный облик пространства, но и выражать витающие в обществе идеи, ценности. Нужно показывать искусство, влиять на вкус и насмотренность жителей, приобщать их к высокому. Существует такое понятие, как стрит-арт-туризм – это путешествие по городам, посещение тематических мероприятий в качестве уличного художника с целью создания работ в городской среде или в качестве зрителя с целью ознакомления с данными работами или охотой за ними – street art hunting. Граффити-туризм можно рассматривать как часть событийного туризма (стрит-арт и паблик-арт фестивали, граффити-джемы), а также, как и часть культурно-познавательного туризма. Благодаря таким приложениям как easy.trevel и 2gis каждый может приехать в любой город где развит стрит-арт и познакомиться с работами которые там представлены, и город откроется для вас с другой стороны.

Исходя из анализа, проведенного по городам, стрит-арт набирает всё больше популярности как в фестивалях/соревнованиях, так и в простом желании жителей сделать свой город уникальным и привлекательным. Благодаря тому, что теперь идейность и история города выносятся не только в музеях, но и в урбанистику, приток туристов становится больше, тем самым делая города популярными среди ценителей искусства.

Стрит-арт сегодня – это мощный инструмент по развитию и изменению городского облика. Применение инструмента разнообразно: можно бороться с серостью и однообразием жилой застройки или, например, указывать на городские проблемы – на ветхость историко-культурного объекта или проблемы экологии в городе.

Список использованных источников:

1. Голынкин Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Художественный электронный журнал. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/225>

2. Кудряшов И. С. Стрит-арт как феномен современной культуры: проблемы генезиса и семиотические особенности // Критика и семиотика. 2014. № 2. С. 220–233. URL: www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_21/cs021kudryashov.pdf

3. Электронная статья от компании S7 «Лица улиц» URL: <https://media.s7.ru/ru/blog/russian-street-art/> (дата обращения 4.11.2022).

4. Электронная статья сообщества crossarea «История, стрит-арт», дата публикации 28.07,2018, URL: <https://crossarea.ru/street-art/street-art/> (дата обращения 4.11.2022).

© Сарайкина Н.А., Манцевич А.Ю., 2022

УДК 687.016

АНАЛИЗ ТЕХНИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ УШНЫХ МОНИТОРОВ ДЛЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ ОДЕЖДЫ

Сарапкина М.В., Гетманцева В.В.

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

Возможность технического оснащения одежды, особенно для усиления ее функционального назначения, на сегодняшний день обеспечена высокими результатами инновационных достижений, технических открытий и инструментария, представленного на рынке. Именно использование этих технических аспектов позволяет создавать предметы одежды, называемые умными или «интеллектуальными» изделиями [1].

Для сценического костюма, в том числе и в костюмах для вокалистов и музыкальных исполнителей, использование умных изделий или отдельных элементов в изделии представляет особую актуальность [2]. Усиление функций сценического изделия, позволит актеру проявить свое сценическое мастерство на более высоком уровне, используя технический арсенал костюма [3, 4, 5].

С каждым годом во всем мире растет потребление музыки. Сегодня музыка звучит отовсюду: на улице, в общественных местах, в транспорте, дома, а также на живых выступлениях. Одной из основных систем для прослушивания музыки являются наушники. С развитием индустрии появилась потребность в качественной аппаратуре [6, 7, 8], в том числе в системах ушного мониторинга (система, которая помогает исполнителю на

сцене различать и ориентироваться на звук, а также слышать свой голос практически без задержек) [9].

Конструкция ушных мониторов. Система ушного мониторинга включает в себя одноканальный рэковый передатчик, который обычно стоит у главного микшерного пульта (ФОН), поясной приемник, который музыкант крепит к себе на одежду и специализированные внутриканальные наушники. Существуют два вида наушников, которые различаются положением кабеля. У одних кабеля цепляются за ухо, а у других свисают прямо вниз. В основном выбор зависит от вкусовых предпочтений и ощущений, но в профессиональной сфере используются наушники с кабелями, которые закладываются за ухо.

Сменный кабель в ушных мониторах. На более дорогих моделях мониторинга присутствуют съемные кабели. Такая функция однозначно является преимуществом, так как при повреждении кабеля или коннектора не нужно будет выбрасывать дорогостоящие мониторы. Такие мониторы имеют разъем MMCX, что дает возможность заменять кабели. От кабеля также можно вообще отказаться, приобретя Bluetooth адаптер

Вкладыши для ушных мониторов. Вкладыши для ушных мониторов бывают двух типов: из силикона и из пены. Силиконовые вкладыши работают по принципу присоски, удерживая наушник надежно в ушах исполнителя. Они обеспечивают комфорт в длительных сессиях. Пенные вкладыши плотные и подавляют шум лучше, но давят на ушной канал и являются не такими удобными для долгой носки.

Количество драйверов ушных мониторов. В ходе изучения рынка становится заметно, что количество драйверов зависит от стоимости ушных мониторов. Профессиональные системы могут вмещать до восьми микродрайверов в одном наушнике. Основная функция одного драйвера в наушниках – это воспроизведение всего частотного спектра. Но использование одного динамика может привести к ограничению частотного диапазона (в низкочастотном сегменте). С наличием второго драйвера на ухо мониторы становятся похожи на студийные мониторы. С добавлением третьего драйвера получается полноценная трехполосная система мониторинга (отдельные драйвера для высоких, средних и низких частот).

Преимуществами системы ушного мониторинга является в первую очередь портативность. Полная система обычно помещается в рюкзак. А на сцене отсутствие мониторов, акустических систем и лишних проводов только улучшают общий вид. С появлением ушного мониторинга также стало легче передвигаться по сцене, так как наушники защищают от окружающего шума.

Но все же и у данного аппарата имеются свои недостатки. Во-первых, хоть и существуют системы, работающие через беспроводное подключение, но они не могут передавать качественный звук и присутствует минимальная задержка, которая может сбивать артиста. Во-вторых, проводные системы,

которые крепятся обычно за поясные изделия имеют свойство спадать во время активных движений на сцене. В любом случае выигрывает второй вариант системы – проводной. Но даже эта совершенная система требует качественного внедрения в новую музыкальную индустрию.

С приходом в нашу жизнь К-пор направления музыкальная индустрия сильно изменилась. В данном стиле исполнители теперь не только исполняют свою музыку, но и сами исполняют хореографические номера [10]. Нельзя сказать, что это отличительная черта именно К-пор, так как и до этого многие поп исполнители, такие как Lady Gaga или Beyoncé, также исполняют хореографические номера на концертах, превращая их в шоу.

Таким образом становится очевидно, что музыкальные исполнители требуют усовершенствования либо системы ушного мониторинга, либо изменения конструкции одежды для выступлений.

На данный момент более простым способом является усовершенствование конструкции одежды, в которую система ушного мониторинга будет внедряться. Это можно сделать разработкой специальных кармашков в конструкции как плечевой, так и поясной одежды. Кармашки могут располагаться, например, между слоями одежды, такими как кокетки брюк или шорт, или топами.

Список использованных источников:

1. Концепция интеллектуализации проектирования в индустрии моды Гетманцева В.В., Белгородский В.С., Андреева Е.Г. Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2022. № 2 (398). С. 140-146.

2. Гетманцева В.В., Белгородский В.С., Копылова М.Д., Андреева Е. Интеллектуализация проектирования персонифицированного сценического костюма. Г. Дизайн и технологии. 2022. № 88 (130). С. 43-50.

3. Сценический костюм: Уникальное иллюстрированное руководство по изготовлению профессиональных сценических костюмов, Мэри Т. Кидд / Издание 5-9561-0100-8/2004- 144с.

4. Getmantseva V., Guseva M., Andreeva E., Gorkovenko L. Stages of development of a multifunctional costume / в сб.: Education and science in the 21st century. Articles of the V International Scientific and Practical Conference. Vitebsk, 2020. С. 20-24..

5. Гетманцева В.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г., Горковенко Л.Б., Копылова М.Д., Рогожина Ю.В. Этапы проектирования персонифицированного сценического костюма // Костюмология. 2020. № 1. URL <https://kostumologiya.ru/PDF>

6. Величко В. В., Катунин Г. П., Шувалов В. П. Основы инфокоммуникационных технологий. - М.: Горячая линия - Телеком, 2016. - 724 с.

7. Хасамбиев И.В., Тасуева Х.Х. Инфокоммуникационные технологии как системы управления объектом // Вестник ГГНТУ. Технические науки. 2019. Т. 15. № 4 (18). С. 33-40.

8. Хаджиева Л.К., Чадаева А.Б. Виртуализация беспроводного доступа мобильной сети 5G // Вестник ГГНТУ. Технические науки. 2022. Т. 18. № 1 (27). С. 29-36.

9. Динов В.Г. Звуковая картина. Записи о звукорежиссуре / В.Г. Динов. Учебное пособие. 3-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки». – 2012 – С. 108–154.

10. Феномен К-POP: новый аудиовизуальный стиль в культуре. Кондаурова А.В., Джавадова Ю.С. В сборнике: Донецкие чтения 2020: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности. Материалы V Международной научной конференции. под общей редакцией С.В. Беспаловой. Донецк, 2020. С. 317-320.

© Сарапкина М.В., Гетманцева В.В., 2022

УДК 7

КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО ЖАКЕТА

Сарханова С.С.

Научный руководитель Гетманцева В.В.

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

Создавать новые модели одежды, формировать будущую моду – это целое искусство. Производство швейных изделий – это комплекс взаимосвязанных звеньев, который представляет собой сложную систему, состоящую из ряда подсистем: моделирования и конструирования швейных изделий, выбора необходимых материалов, изготовления изделий, их реализация [1].

При производстве швейных изделий используют самые разные материалы. Каждый из материалов обладает комплексом своих свойств, которые в ассортиментной группе изменяются в широком диапазоне. Конструкция швейных изделий и технологические режимы их изготовления зависят от свойств материалов. Анализ структуры и оценка свойств используемых материалов позволяет правильно решать вопросы конструирования одежды и подбора рациональных режимов обработки изделия [2].

Применение новых технологий позволяет развивать швейную промышленность, поддерживая спрос на свою продукцию. Жесткая конкуренция заставляет игроков рынка предлагать потребителям

качественные оригинальные изделия, при изготовлении которых применяется автоматизированный и ручной труд [3].

В разное время года также, как и под разное настроение женские образы отличаются сложностью сочетаний, буйством красок или наоборот, спокойностью цветовой гаммы, а также изысканностью аксессуаров и дополняющими их декоративными элементами. В межсезонье всегда есть необходимость в практичной и в то же время стильной, изысканной и легкой верхней одежде.

Незаменимым атрибутом в женском гардеробе являются жакеты, они делают любой образ полноценным. Модные жакеты считаются основой женского гардероба, их можно комбинировать с вещами различных стилей создавая неповторимый образ.

Жакет актуален всегда. Его носят как с брюками, так и с юбками, платьями или, иными словами, его можно сочетать с любым видом одежды. Разница моделей и форм данного изделия заключается только во времени. В каждый промежуток времени доминируют определенные формы, силуэты, объемы, материалы и цветовые решения.

В грядущем сезоне 2022-2023 актуальны следующие решения: жакеты оверсайз, приталенный крой, укороченные жакеты, двубортные жакеты [4] (рис. 1).



Рисунок 1 – Конструктивное решение женских жакетов (сезон 2022-2023)

Жакеты оверсайз все еще остаются на подиумах. Объемные жакеты свободного кроя можно увидеть у Jil Sander, Proenza Schouder и Altuzarra. В противовес этому тренду выступает приталенный крой, который мягко очерчивает изгибы женской фигуры. Жакеты с подчеркнутой талией предлагают нам дизайнеры Ports 1961, Sportmax, Armani и Fendi [5].

Что касается длины жакетов, то наряду с моделями до середины бедра, где изделие может выступать самостоятельным элементом (Saint Laurent, Balmain, Roberto Cavalli), по-прежнему в тренде остаются укороченные модели, преподносящие нам Saint Laurent, Louis Vuitton и Chanel. Также все больше современные дизайнеры (Etro, Max Mara, Gabriella Hearst, Giambattista Valli) предлагают два ряда пуговиц, а именно, двубортные жакеты, обыгрывая объем и полноту фигуры [6].

Что касается цветового решения, то дизайнеры внедряют жакеты ярких расцветок, предлагая бороться с вирусами и меланхолией. Такие решения преподносят Gucci, Dior, Valentino и Versace. Наряду с однотонными яркими жакетами наблюдаются и принтованные модели как с растительными и животными мотивами, так и в клетку. Не забывают и про кожу. Кожаные жакеты – тренд вечный. Из года в год дизайнеры (Max Mara, Bally, Akris) предлагают такие модели из черной и яркой кожи. Для

дополнения вечернего образа Chanel, Tom Ford и Michael Kors не забывают и про люрекс, атлас, и пайетки.

В грядущем сезоне дизайнеры предлагают носить жакеты на голое тело либо максимум с топом-бюстье.

Для дальнейшего проекта и реализации его на промышленном предприятии был выбран приталенный жакет. Разрабатывать проект предполагается в автоматизированной среде Eleandr [7, 8], позволяющей реализовывать разные конструктивные и модельные решения, в зависимости от эскизного проекта [9, 10], а также связать технический эскиз с параметрами конструкции [11], используя трехмерную среду [12].

Приталенный жакет – это одна их самых женственных вариаций жакета – это приталенная модель. Она выглядит элегантно и делает фигуру более изящной, конечно, если правильно подобрать модель и размер. Носить приталенный жакет можно практически в любой ситуации. Он идеально подойдет для работы, для отдыха и даже для вечерних мероприятий.

Приталенные жакеты в современной моде представлены в самых разных вариантах. Они могут быть удлиненными или укороченными, с воротником и рукавами или без этих деталей. Некоторые модели могут быть дополнены накладными карманами, поясом и другими декоративными деталями.

Классический жакет приталенного силуэта – это лаконичная модель длиной до линии бедра, имеющая длинные рукава и отложной воротник с лацканами. Для пошива классических жакетов используют разные виды тканей, в зависимости от сезона. Зимние варианты шьют из кашемира или шерсти, летние – из ткани на основе льна или хлопка.

Такой жакет, сшитый из костюмной ткани нейтрального оттенка, идеально выписывается в деловой гардероб. Он хорошо сочетается с узкой юбкой или прямыми брюками со стрелками. Можно включить приталенный жакет классического стиля и в повседневные образы. Он неплохо будет смотреться в комплекте с джинсами.

Приталенный жакет в стиле Шанель может быть отнесен к классическому стилю. Это безусловно элегантные модели без воротника с круглым вырезом, однобортной застежкой на пуговицы и отделкой контрастной тесьмой по контуру изделия.

Жакет стиля Шанель прекрасно сочетается с деловой одеждой. Очень удачным получается образ, в котором такой жакет надевают с облегающим платьем без рукавов или узкой юбкой. Для пошива приталенных жакетов в стиле Шанель используют твид, лен. Расцветки отличаются разнообразием, это могут быть и модели, выдержанные в ахроматической гамме, и яркие варианты. Нередко для пошива таких жакетов используют клетчатую ткань с узором куриная лапка.

Приталенные жакеты спортивного стиля шьют из эластичных тканей, так как они не должны стеснять движений. Модели могут иметь складку или шлицу на спине, некоторые варианты спортивного стиля имеют пояс. Расцветки, как правило, яркие, но можно выбрать и жакет нейтрального цвета.

Носят жакеты спортивного стиля с прямыми платьями, юбками или брюками. Обувь к такому ансамблю стоит выбирать удобную – слипоны, кеды, балетки.

Приталенные жакеты в стиле милитари шьют из плотных тканей цвета хаки или других неброских оттенков. Модели нередко имеют воротник-стойку или шьются совсем без воротника. Изюминкой такой модели, как правило, является застежка. Это может быть двубортная или косая застежка на пуговицы из металла, либо застежка-клевант, как на гусарских мундирах. Такая застежка выступает настоящим украшением вещи. Состоит застежка-клевант из пуговицы, петли и декоративной детали из плетеного шнура или тесьмы. Декоративная деталь, чаще всего, имеет цвет золота или серебра, поэтому она эффектно смотрится на фоне ткани жакета. Кроме того, для декорирования приталенных жакетов стиля милитари могут быть использованы детали, имитирующие погоны или эполеты.

Приталенный жакет выглядит женственно, поэтому выпускается немало моделей в романтическом стиле. Такие жакеты могут быть украшены оборками, воланами. Очень привлекательно выглядят модели с баской. Для пошива моделей используются ткани различных расцветок, популярны жакеты из ткани с принтом, например, с цветочным или в горошек. Можно приобрести и вязаный приталенный жакет, выполненный в романтическом стиле. Такие модели делают образ мягким и уютным.

Список использованных источников:

1. Белгородский, В. С. Методы проектирования интеллектуальной одежды / В. С. Белгородский, В. В. Гетманцева, Е. Г. Андреева // "Современные инженерные проблемы ключевых отраслей промышленности". "Современные задачи инженерных наук": Сборник научных трудов Международного научно-технического симпозиума и III Международного Косыгинского Форума. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2021. – С. 171-175.

2. Систематизация входной информации для проектирования швейных изделий со специальными свойствами / М. А. Гусева, В. В. Гетманцева, Е. Г. Андреева [и др.] // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2018. – Т. 10. – № 4(43). – С. 112-121

3. Гетманцева, В. В. Методы интеллектуализации процесса проектирования одежды / В. В. Гетманцева, Е. Г. Андреева, В. С. Белгородский. – Москва: Издательский дом “Научная библиотека”, 2020. – 200 с.

4. Модные жакеты 2022, URL: <https://ledixbeauty.com.ua/zhenskie-bryuchnye-kostyumu-trendy/> <https://omode.info/2514628755127798625/modnye-zhakety-2022/>. (дата обращения: 1.11.2022)

5. Официальный сайт VOGUE, URL: <https://www.vogue.ru/tag/zhakety>. (дата обращения: 1.11.2022)

6. Женские брючные костюмы 2022-2023 – топ – 10 трендов: сайт. – URL: <https://ledixbeauty.com.ua/zhenskie-bryuchnye-kostyumu-trendy/> / (дата обращения: 1.11.2022)

7. 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»

8. Свидетельство о государственной регистрации программы для ЭВМ № 2007615071 Российская Федерация. Eleandr-градация: № 2007613987: заявл. 11.10.2007 / А. И. Мартынова, Е. Г. Андреева, В. В. Гетманцева, А. Г. Минин; заявитель АНО "Научно-технический центр дизайна и технологий". – EDN ZQYXSN.

9. Свидетельство о государственной регистрации программы для ЭВМ № 2011612237 Российская Федерация. Распознавание художественного эскиза модели одежды: № 2011610336: заявл. 20.01.2011 / Е. Г. Андреева, В. В. Гетманцева, Н. Г. Мурашова, И. Б. Разин; заявитель Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

10. Средства разработки САПР одежды с учётом 3D-специфики / М. С. Бояров, В. В. Гетманцева, М. Т. МаксUTOва, Е. Г. Андреева // Дизайн и технологии. – 2011. – № 22(64). – С. 39-42.

11. Ковалевич, А. И. Пути реализации параметрических связей 2-D и 3-D модулей в САПР одежды / А. И. Ковалевич, В. В. Гетманцева // Швейная промышленность. – 2007. – № 6. – С. 41-52.

12. Virtual Dummy Development in 3D Environment / V. V. Getmantseva, L. O. Galtsova, M. S. Boyarov, E. G. Andreeva // Grand Fashion : Proceedings, Москва, 28 июня 2011 года. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Московский государственный университет дизайна и технологии", 2011. – Р. 45-47.

© Сарханова С.С., 2022

УДК 687.12

ОТРАЖЕНИЕ КОДА БРЕНДА МАРТАНА МАРЖЕЛЫ В МОДЕ СОВРЕМЕННЫХ ДИЗАЙНЕРОВ

Сафенкова Е.А., Алибекова М.И.

Научный руководитель Колташова Л.Ю.

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

Герой этой статьи – это творец уникальный во всех смыслах. Мартан, будучи анонимным, нелюдимым человеком, который избегал своей популярности, он стал живой легендой [1]. «Ком де Гарсон и Мартин Маржела оказали влияние на всех, кто понимает, что такое современная мода», – говорил о дизайнере Марк Джейкобс. И он, безусловно, прав – то, что создавал Мартин, не просто опережало время, оно существовало за пределами его рамок.

Немногие понимают, что хотел до нас донести дизайнер, но своими работами он перевернул мир моды с ног на голову, задал новые стандарты, и показал на столько революционные вещи, что его наследие до сих пор является базисным для современных коллекций. Многие пытаются ему подражать и даже копировать. Эта одежда является уникальной, в своём роде – архитектурной постройкой, где заложено большое количество идей, которые хочется изучать и рассматривать ближе.

«Деконструктивная мода» – термин, который популяризировался благодаря Мартану в первые десять лет его участия в модном бизнесе, в основном приходящие на 90-е годы. Он любил копаться на блошиных рынках в поисках интересных вещей и мастерски умел перешивать их. Эта любовь к старой, поношенной одежде позже регулярно отражалась в его работах, когда он уже был состоявшимся и успешным дизайнером. Он выставлял необработанные швы наружу и вместе с командой создавал удивительные коллекции Artisanal ручной работы – вещи из линейки могли быть сделаны из старых выброшенных перчаток или галстуков – сегодня это мы называем способом апсайклинг. За такой новаторский подход его до сих пор называют одним из главных представителей деконструктивизма в моде [1].

Подробнее рассмотрим понятие «деконструкция», и как идеи Мартана до сих пор живут в наше время. Актуальность выбранной темы определена современными тенденциями, выявленными на основе изучения последних модных показов.

Так почему же творения бельгийца можно считать по истине уникальными? Интерес к его наследию пользуется популярностью до сих пор. Интересным является проведение сравнительной характеристики

между творчеством Марджелы и коллекций современных дизайнеров, где целью работы является проведение анализа коллекций нового времени, которые были построены на принципах культурного кода тех лет.

Деконструктивизм в моде – это как часть философии в модном мире, которую не каждому под силу понять [2].

Своего рода деконструкция – это разрушение стереотипов, конструкций и переосмысление старых форм; перекроенные, асимметричные, необработанные срезы конструктивных линий в изделиях. Это явление можно описать такими словами как резать, перекраивать, сшивать не по канонам, оставлять не законченным. Термин ввели в моду Рей Кавакуба и Ёдзи Ямамота в 1980-1990-х гг. На неделе Моды в Париже это была революция. Но часто центральное место занимает именно Мартан.

Деконструктивизм предполагает изменение самого принципа построения формы костюма, конструкция и крой выступают в противоречие с человеческим телом, нежели в его поддержку [3, 4]. В одежду стали вкладывать иной смысл, она обозначает интерес к чему-то большему, неизвестному и притягательному. В таком случае центром является не фигура человека, а его костюм, который хочется изучать. Модная деконструкция не столько скрывала конструктивные элементы одежды, сколько подчеркивала их.

Маржела без страха показывает всю изнанку своего творчества [5]. В его моделях кажущийся беспорядок – как отсутствие системы; новое прочтение порядка, его энтропия. Его цель – создать условную последовательность, которая противоречит привычной системе. Увлекательно провести анализ работ дизайнеров современности на основе творчества Мартана.

На первом показе в 1988 году зародился один из главных атрибутов дизайнера – маски на лицах моделей. По мнению самого Мартана, люди, пришедшие на показ, должны смотреть на одежду, а не на моделей. Это было сделано для того, чтобы ничего не отвлекало внимание зрителя от главного, ради чего показ и состоялся. Так же на модели наносили автозагар, имитируя футболку. По такому принципу на ногах рисовали шов от чулок.



Рисунок 1 – Модели из коллекций Мартана Маржелы

Во время второго показа идеологией Мартана стали: накидка из разбитых тарелок (символ перерождения). Так же он продлил жизнь старому покрашенному полотну, никуда не годных пробок от шампанского, пряжкам от ремней, за которую Мартан получил премию Эндл. В следующей коллекции главной идеей была имитация портновского

манекена. Он хотел сделать кутюр более развернутый – в своём стиле деконструктивизма (рис. 1)

Мы видим настоящие прелести конструкторского гения: платья, совмещённые с майками, вывернутое бюстье, брюки, перекроенные в юбки, подъюбки из холщовых мешков, рукава, оторванные от одной вещи и пришитые к другой, жилет, сделанный из листовок на хлопковой основе, подплечников. Вещи из винтажных шёлковых платков, свитеры из носков, переработанные костюмы, принты, имитирующие одежду, иначе говоря – клонирование (рис. 1).

Проходя практику в модном доме Маржелы, Balenciaga (Демна Гвасали) захватил с собой частичку ДНК бренда (рис. 2а). На последнем показе он представил коллекцию, посвящённую старым вещам. Но не стоит воспринимать всё буквально, надо разглядеть идею. Этот показ не про то, чтобы пройти и купить за огромные деньги туфли Balenciaga, а про то, чтобы не думать о том, что ваша одежда постарела, обувь протерлась. Так же можно вспомнить проведение показа с детьми на руках, сумка-колонка, платье из ремней и, конечно же, анонимность – маски на лицах. Как Маржела «обезличивал» себя в процессе создания одежды, так же он поступал и с моделями на показах. Притом буквально: лица затягивали сплошными масками, закрывали волосами, красили черной краской, создавая аналог черного прямоугольника, скрывающего глаза на судебных фотографиях. По замыслу автора, публика должна была смотреть на одежду, а не на тех, кто ее демонстрирует.

Помимо этого, Мартан пропагандировал идею «зачем покупать новые вещи, если можно вдохнуть жизнь в старые».



Рисунок 2 – Модели из коллекции: а) Balenciaga; б) Д. Андерсон; в) Jil Sander; г) Марин Серр; д) А. Маккуин

Джонатан Андерсон продемонстрировал коллекцию весна – лето 2016 г. где он одел модель в полиэтилен (рис. 2б). Джонатан Андерсон процитировал Мартана. Показ осень – зима 1998 г. Идея показа состояла в том, чтобы зритель смотрел только на одежду. Мартан представил свою коллекцию на гигантских деревянных марионетках. На них так же были маски, но из полиэтиленовой плёнки. Так же к этому приёму прибегал и сам Джон Гальяно в 2019 г., где так же была использована плёнка.

В постоянных коллекциях Jil Sander представлены балетки с металлическим браслетом (рис. 2в). Не только «таби» стали ключевыми в коллекциях Мартана. Мартан внедрил металлические браслеты в обувь.

Показ Marine Serre весна-лето 2019 г. Модели, демонстрирующие одежду, делали это с детьми на плечах (рис. 2г). Такой же приём

использовал Balenciaga на показе весна-лето 2018 г. Показ весна-лето 1990 г. проходил на детской площадке. Маржела решил, что дети должны стать частью показа. Пока уважаемые журналисты стояли у стены, дети были в первых рядах и бегали между моделей, хватали их, забирались к ним на плечи.

Наконец, обратимся к Alexander McQueen (рис. 2д) и его феноменальном показе (дефиле), где финальное платье окрасили роботы прямо на модели. Идея завершения образа прямо на подиуме была заимствована у Мартана. Окрашенный кубик льда, который тая, окрашивал одежду и доводил одежду до нужного состояния прямо на модели.

В 2008 г. Мартан ушёл из своего собственного дома и сейчас наслаждается жизнью вне модных корпораций. Пишет картины, создает скульптуры. Ему нравится быть в одиночестве.

Мы всегда будем помнить его коллекции. Относиться надо к его коллекциям как к объекту невероятного портновского мастерства, а не как к вещи, которую купил в магазине и пошёл гулять. Он ставил под сомнения все привычные и известные для нас правила. Делал Мартан это постоянно.

Он придумал всё за всех, только гораздо раньше. Это человек, который вдохновлял и вдохновляет сейчас, тот, кто определил наше настоящее и, возможно, определил наше будущее. Что ж, поживём, увидим.

Следовательно, из проведённого выше анализа коллекций Мартана Маржелы выявлено, что в ходе изучения биографии М. Маржелы, были выявлены характерные черты кода бренда, такие как, наполнение одежды содержанием, новые методы формообразования, эксперименты внутри формы, не задумываясь о трендах, смыслах и подтекстах. Рассмотрен термин «деконструктивизм» в моде, как философия эпохи, который внедрился и является неотъемлемой частью современной индустрии моды. Девиз деконструкции – это «Ищем смысл в простых вещах». Одежда, созданная на основе философии деконструкции, декларирует протест против современного общества, и его потребление как продукта Моды.

Список использованных источников:

1. <https://news.myseldon.com/ru/news/index/223911556>.
2. Алибекова, М. И. Архитектоника формы в композиции костюма / М. И. Алибекова, В. С. Белгородский, Е. Г. Андреева. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 221 с.
3. Форма костюма как основа художественного проектирования новой одежды / Д. Н. Гогузев, С. Г. Дембицкий, Ю. Ю. Фирсова, М. И. Алибекова // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА(Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)»: Сб. матер. I Международной научно-практ. конф., посв. Ф. М. Пармону, Москва, 05–07 апреля 2021 г. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – С. 56-60.
4. Алибекова, М. И. Форма костюма как система динамическая и развивающаяся во времени / М. И. Алибекова, Е. Г. Андреева // Инновации

и технологии к развитию теории современной моды, «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посв. Ф.М. Пармону: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции, Москва, 05–07 апреля 2022 г. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – С. 13-18.

5. <https://theblueprint.ru/fashion/history/alfavit-margiela>.

© Сафенкова Е.А., Алибекова М.И., 2022

УДК 655.26

КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НЕЙРОСЕТЕЙ В ФОТОГРАФИИ

Севостьянова В.Р.

Научный руководитель Дергилёва Е.Н.

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

Последние 8 лет новости о том, что появилась новая нейросеть, способная делать что-то, на что раньше был способен только человек, появляются со всё большей и большей регулярностью. Автоматическое реставрирование старых фотографий, придание цвета чёрно-белым снимкам, анимация статичных портретов – всё это совсем недавно звучало, как элемент научной фантастики. В наше время мало какого программиста можно удивить такими простыми, в своих функциях, нейросетями. Сейчас даже создание полноценных картин и неотличимых от реальности портретов людей, воссоздание снимков вошло в обиход закрытых сообществ людей, использующих нейросети. Но связь нейросетей и искусства, пока что, очень слаба и мало какой художник или фотограф использует искусственный интеллект в своём творчестве, хотя подходящих для этого инструментов великое множество [1].

Да и что касается пользы, нейросеть – это новое веяние, способное отразить общую цифровизацию мира, которое не только поможет сократить время, затрачиваемое на постобработку фотографий, но и добиться совершенно уникальных художественных эффектов [2].

Нейронная сеть – это, в своей основе, математическая модель, а также её GUI или кодовая реализация, в создании которой опирались на принцип биологических нейронных сетей – сети центральной нервной системы живых организмов. Эта концепция возникла при анализе процессов, которые происходят в мозге, и попытке воспроизвести эти процессы. Нельзя сказать, что нейронную сеть можно запрограммировать как любой другой набор кода. Скорее её можно обучить. Возможность изменяться и подстраиваться под требуемые задачи в ходе обучения является её основным преимуществом [3].

DALL•E 2 – вторая версия нейросети, которая была основана на алгоритме обработки естественного языка GPT-3, обученном создавать картины используя лишь их описание. Для её обучения использовался огромный набор данных «текст»-«изображение» и искусственный интеллект с 12-ю миллиардами переменных. DALL•E 2 может создавать иллюстрации, фотореалистичные изображения, несуществующие объекты, а также: писать текст на изображениях, расширять границы изображения и изменять его отдельные детали.

В вопросе создания творческих графических объектов DALL•E 2 является, пожалуй, основной нейросетью, способной упростить или дать новые инструменты для работы фотографа. Вот некоторые варианты использования нейросети в фотоискусстве: помощь в поиске вдохновения; создание различных элементов коллажа без использования реальных объектов; проведение экспериментов с освещением объекта съёмки без использования соответствующей аппаратуры; создание прототипа итоговой фотографии.

Но это лишь результаты, которые можно получить при работе с моделью с низкой глубиной обучения. Она может воплотить любую идею художника, но реалистичность и качество работы будут низкие. Однако, зная тот факт, что нейросеть можно обучить самостоятельно, с установкой тех параметров, которые нужны творцу – возможности её использования становятся буквально безграничными. В зависимости от требуемого результата, можно создать нейросеть, которая с невероятной скоростью будет создавать максимально реалистичные фотографии тех или иных объектов, которые, в будущем, фотограф может использовать для всех вышеописанных случаев применения нейросети в фотоискусстве [4].

RemoveBG – ещё одна, практически незаменимая, для современного фотографа и дизайнера нейросеть. С её помощью можно буквально за 5 секунд удалить фон у объекта, который находится на переднем плане. В компании, которая создала нейросеть, рассказали, что используют искусственный интеллект и ещё несколько дополнительных алгоритмов, но не раскрыли, какие именно технологии помогают обрабатывать иллюстрации. В первых версиях была лишь возможность удаления фона на фотографиях людей, но в нынешней версии нейросеть автоматически распознаёт объект и в результате выдаёт файл формата PNG с этим объектом.

В наше время фотограф для качественных снимков и их обработки должен хорошо владеть теорией, большим запасом технических приемов и программ, которые с каждым годом все множатся. В связи с их большим ростом, мы просто не успеваем изучать новое, теряя из-за этого продуктивность. В этом случае нам на помощь приходят нейросети, с их технологическим превосходством и универсальностью в использовании. Фотографы будут управлять нейросетью, задавая ей ход работы, диктуя

нужные параметры для выполнения задач, а нейросеть тем временем будет предлагать их бесконечные варианты решения. На первый план выйдет творческая работа, поиск новых, совершенно нестандартных идей и множественные пути их реализаций.

На данном этапе происходит революция в сфере графических видов искусства. Чтобы все это реализовалось, фотохудожникам необходимо не бояться пробовать новое, малоизвестное, расширять границы своих возможностей. Благодаря созданию связи инновационных технологий и искусства, последнее будет двигаться вперед вместе с веком цифровизации, давая жизнь новому [5].

Список использованных источников:

1. Что такое искусственный интеллект (ИИ): определение понятия простыми словами: сайт Теории и практики. [Электронный ресурс]. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17550-что-такое-iskusstvennyy-intellekt-ii-opredelenie-ponyatiya-prostymi-slovami#anchor7> (дата обращения: 28.10.2022).

2. Когда искусственный интеллект заменит дизайнеров? Изучаем нейросети и рассказываем, как генерировать изображения. [Электронный ресурс]. URL: <https://media.contented.ru/design/iskusstvennyj-intellekt-i-nejroseti-kak-generirovat-izobrazheniya/> (дата обращения: 30.10.2022).

3. 9 нейросетей для обработки ваших фотографий: что может искусственный интеллект? [Электронный ресурс]. URL: https://club.dns-shop.ru/blog/t-78-smartfonyi/58298-9-neirosetei-dlya-obrabotki-vashih-fotografii-что-может-iskusstve/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.ru%2F (дата обращения: 30.10.2022).

4. DEEPFAKESAI-Assisted Object Editing with Google's Imagic and Runway's 'Erase and Replace' by Martin Anderson [Электронный ресурс]. URL: <https://www.unite.ai/ai-assisted-object-editing-with-googles-imagic-and-runways-erase-and-replace/> (дата обращения: 30.10.2022).

5. Дергилёва Е.Н. КАК ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ ИЗМЕНИТ ДИЗАЙН // АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ. Коллективная монография по материалам Международной научной конференции. Москва, 2021. Изд.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова (Москва), С. 536.

© Севостьянова В.Р., 2022

ОСОБЕННОСТИ РАБОЧЕГО МЕСТА ИНТЕГРИРОВАННОГО В ОБЩЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

Севрюк В.П.

Научный руководитель Бекк Н.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова», Новосибирск*

Коворкинг определяется как особое пространство, общий офис. В рамках урбанистики коворкинг-пространства рассматриваются как своеобразные «третьи места»: общественные пространства в городах, объединяющие людей для общения и творческого взаимодействия. Коворкинги часто представляют собой здания и пространства, утратившие свое основное назначение: заводские цеха, старые школы и даже церкви. Вот и получается, что коворкинг – это место, где каждый может найти себе временную или постоянную работу.

Условиями появления коворкинга как подхода к организации труда стали как экономические факторы, так и развитие крупных городов. Коворкинг-пространства рассматриваются как продукт экономики знаний: растущая роль и технические ноу-хау креативного класса, и в то же время тенденция к аутсорсингу в своих областях знаний. В пространствах для совместной работы обычно есть столы для работы с ноутбуками, переговорные комнаты для проведения встреч с клиентами, учебные зоны и зоны отдыха. Коворкинг-центр открытый, коммуникативный и без оптических отходов, сочетающий в себе эргономику, дизайн и функциональность современной мебели. Это современный офисный формат, создающий идеальные условия для совместной работы проектных работников, и позволяющий им оставаться свободными и независимыми на протяжении всего коворкинга. Важная часть открытого лофтового пространства, его композиционный центр – функциональный и эргономичный предмет мебели, позволяющий менять рабочую зону без перестановки коммуникаций. Подходит для организации рабочего пространства студентов, фрилансеров и фрилансеров, столы с максимально интегрированными функциями, чтобы вы могли подключать свои устройства и устройства напрямую к столу или заряжать устройства без кабелей, сокращая время проверки при переключении. рабочие места. Столы также могут быть оснащены электропроводящими системами регулировки высоты, так что обычный офисный стол можно превратить в высокий стол архитектора или изменить конфигурацию столов для проведения мастер-классов. Для организации групповой работы, мозгового штурма, информационных сессий, видеоконференций к столу можно

подключить средства визуализации, колонки, громкоговорители, проекторы и другие мультимедийные системы.

Мебель в общественных помещениях должна быть прочной, мобильной, надежной и доступной по цене. К сожалению, российская культура еще не достигла того уровня, когда люди хотят относиться к публике с такой же заботой, как и к себе, поэтому мебель в общественных местах изнашивается больше, чем кабинеты и обычные офисные стулья. Поэтому они должны быть сильнее для начала. Мобильный, гибкий и способный адаптироваться к изменяющимся условиям. Здесь особенно важна мебель-трансформер. В помещение может заходить разное количество человек, возможно, им придется работать в команде разного размера. И все эти потребности должны быть покрыты мебелью.

Безусловно, рабочее место должно быть современным и привлекательным. Это важно для привлечения новых посетителей в общественное пространство. И важно помнить, что помимо традиционного стола есть много вариантов организации рабочего пространства, например, человек может работать стоя. Медики считают, что такая поза более полезная для здоровья спины, ног и т.д., в этом случае потребуются высокие столы, больше напоминающие стойки ресепшн, а еще лучше – модели, у которых можно регулировать высоту столешницы и длину ножек.

Мной был разработан проект мобильного коворкинга. Он представляет собой передвижную стену-перегородку с полками и дополнительными элементами. Они крепятся к стене с помощью деревянных шарниров, вставляющихся в специальные пазухи, проделанные в стене-перегородке. Такой вариант крепления позволяет сделать стену более универсальной меняя конфигурацию и расположение элементов (рис. 1).



Рисунок 1

Список использованных источников:

1. Алексеев А. Г. Дизайн-проектирование. – М.: Юрайт, 2020. – 51 с.
2. Жданов Н. В. Промышленный дизайн: бионика. – М.: Юрайт, 2020. – 102 с.
3. Нартя В. И., Суиндигов Е. Т. Основы конструирования объектов дизайна. Учебное пособие. – М.: Инфра-Инженерия, 2019. – 264 с.
4. Павловская Е. Э. Основы дизайна и композиции: современные концепции. – М.: Юрайт, 2020. – 50 с.
5. Рунге В.Ф. Эргономика и оборудование интерьера. Уч. пособ. – М.: Архитектура-С, 2004. – 110с.: с.

© Севрюк В.П., 2022

Седова Р.И.

Научный руководитель Задворная С.Т.

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

Импрессионизм (фр. impressionnisme, impression «впечатление») – направление в искусстве последней трети XIX – начала XX веков, зародившееся во Франции, а затем распространившееся по всему миру. Главная цель импрессионистов – естественно и живо изобразить реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои впечатления.

Импрессионизм охватил не только живопись, но и скульптуру, литературу, музыку. В живописи импрессионизму присущи чистые краски, контрасты дополнительных тонов, рефлексy, фактурность красочного слоя, техника раздельного мазка. Для более эффектного запечатления состояний природы художники-импрессионисты стали выходить на пленэр.

Русский импрессионизм считается наименее изученным, в отличие от французского, английского, скандинавского, американского, немецкого, испанского; при этом не все искусствоведы признают самостоятельного существования импрессионизма в России. Тем не менее, многие известные художники рубежа XIX-XX веков прошли через увлечение импрессионизмом: Казимир Малевич, Кузьма Петров-Водкин, Илья Репин, Василий Поленов, Петр Кончаловский, Валентин Серов, Константин Коровин. Определенно, русский импрессионизм даже на первый взгляд нельзя назвать копией французского. Как и остальные национальные художественные традиции, он обладает отличительными особенностями, которые я хочу обозначить в своем исследовании.

Искусствоведы условно делят развитие французского импрессионизма на три стадии:

1. Протоимпрессионизм – стадия формирования направления (1860-е годы).

2. Классический импрессионизм (творчество Клода Моне, Огюста Ренуар, Камиля Писсаро, Эдгара Дега, Поля Сезанна) (1870-е – начало 1880-ых годов).

2. Поздний импрессионизм (1890-1900-ые годы).

Стадии русского импрессионизма более сжаты: Протоимпрессионизм – 1870-е годы; Классический импрессионизм (творчество Валентина Серова, Константина Коровин, Ильи Репина, Исаака Левитана) – 1880-1890-е годы; Поздний импрессионизм – 1900-е годы.

Таким образом, предметом исследования являются работы французских и русских импрессионистов стадий классического импрессионизма.

Художественную элиту Франции в середине XIX века представляли люди с консервативными взглядами. Они же возглавляли Парижский Салон – вершину удачной карьеры любого художника. «Удачными» работами того времени считались те, которые писались в соответствии с официально признанными канонами. В апреле 1863 года Салон не принял три тысячи картин. Среди этих «отверженных» были и работы Эдуарда Мане, Огюста Ренуара и других начинающих импрессионистов. Публичный гневный протест художников против принятого решения привел к разрешению императора Наполеона III выставлять работы «отвергнутых» в другой части здания Салона. Так началось существование Салона Отверженных. Помимо Мане, Ренуара здесь выставляли свои работы Камиль Писсаро, Поль Сезанн, Клод Моне, Эдгар Дега. Но, несмотря на большое количество посетителей с первого же дня открытия, реакция публики была отрицательной, а большинство статей в прессе носили негативный характер. И тем не менее, было сформировано целое поколение молодых художников-представителей импрессионизма.

В 1874 году на бульваре Капуцинок была проведена первая выставка импрессионистов, в которой приняли участие 30 художников. Но их творчество все равно оставалось непризнанным. Следующие семь выставок так же оказались провальными, более того, сеялся раздор между самими импрессионистами. Но постепенно, к концу XIX века, импрессионисты получили достойное признание.

XIX век во Франции насыщен революционными потрясениями, частой сменой власти. Политическая нестабильность не могла не повлиять на культурное развитие. Творчество импрессионистов было новым, революционным, ломало устоявшиеся правила и традиции. Молодых художников перестает устраивать манера академизма – следование внешним формам классического искусства.

Русский импрессионизм родился на десятилетие позже французского. Многие русские художники XIX века были заграницей, набирались опыта и вдохновения. Но они не столько переняли импрессионистическую манеру живописи, сколько вышли к ней самостоятельно в своих творческих поисках. Например, Алексей Константинович Коровин начал писать в импрессионистической манере еще в студенческие годы (примерно 1870-е – 1880-е гг.). Одна из таких работ – «Первый снег» (хранится в Музее-заповеднике В.Д. Поленова). Оказалось, что импрессионизм – естественная стадия развития европейского искусства.

Первыми, кто заговорил об импрессионизме в России, были Илья Ефимович Репин и Василий Дмитриевич Поленов. В их работах еще 70-ых годов чувствовалось стремление приблизить искусство к жизни, наполнить

их светом и воздухом (И.Е. Репин, «Девочка с букетом», 1878 г., Музей-квартира И.И. Бродского; В.Д. Поленов, «В овраге», 1879 г., Музей русского импрессионизма). Иван Николаевич Крамской в 1876 году писал об увиденном во Франции искусстве Владимиру Стасову, музыкальному и художественному критику: «Не шутя говорю, во всех таких вещах есть бездна и поэзии, и таланта...».

Прежде всего, особенности русского импрессионизма прослеживаются в его развитии: оно гораздо быстротечнее, чем во Франции. Это обуславливается тем, что русское искусство проходит те же этапы, что и западноевропейское, но с небольшим опозданием. Из-за этого, как пишут исследователи, происходит «напластовывание», «смешение», стилистических стадий. Зарождаясь, ранний русский импрессионизм, выходящий из реализма, не сразу был обнаружен, в отличие от французского, где импрессионистическая манера была абсолютно новой, революционной. Часто ранний русский импрессионизм искусствоведы «вуалируют» неореализмом, так как он зародился в более зрелую фазу развития реалистического искусства, чем французский.

Следующее отличие в развитии русского импрессионизма состоит в том, что он был воспринят в обществе более лояльно, хотя и вызывал множество сомнений. Например, критическим было отношение художников из Товарищества передвижных художественных выставок: импрессионизму, по их мнению, присущ «легковесный» сюжет (ведущим направлением среди передвижников был реализм, в своих работах они пытались поднять острые социальные проблемы). Однако отношение к искусству и творцу в России отличалось от французского: творец – искатель истины, самоотверженно относящийся к своему труду. В истории русского искусства трудно назвать художника, который был бы увлечен импрессионизмом всю свою жизнь, однако большинство мастеров рубежа столетий пробовали себя в этой манере.

Для русского импрессионизма характерна, по словам искусствоведа Вячеслава Филиппова, большая «нагруженность смыслом» и меньшая, по сравнению с французским городским вариантом, «динамизация», что определяет его «деревенский» характер и «культ этюда» («Окно», В.А. Серов, 1886 г., Музей русского импрессионизма). Главными критериями творчества русских импрессионистов стали «русскость» и «живописность». Их произведениям нередко присущи фольклорность, праздничность мировосприятия («Северная идиллия», К.А. Коровин, 1886 г., Государственная Третьяковская галерея).

В живописи русского импрессионизма получили развитие принципы пленэрного пейзажа. Открылись его особенности. К моменту его формирования у русских художников был большой опыт работы с натуры. С помощью пейзажа демонстрируется связь природы с жизнью человека, передаются лирические переживания творца, переходных состояний

природы. Пейзажная живопись очень распространена среди русских импрессионистов; с помощью изображения монастырей, уголков деревень, старинных дворянских усадеб и их интерьеров передается национальная самобытность России. Особой поэтичностью в русском пейзаже обладает изображение снега, как изображение воды в живописи французских импрессионистов.

Избранными сюжетами русских мастеров были не только пейзажи, но и домашние сцены, натюрморты, портреты. Особую роль в портретном жанре играет женский образ. Во французском искусстве женщина обладает роскошной красотой, «разговаривает» наравне со зрителем («Портрет актрисы Жанны Самари», Огюст Ренуар, 1877 г., ГМИИ им. А.С. Пушкина). В русском же искусстве во взгляде женского образа чувствуется смирение, след тоски. Часто этот образ сравнивается с Богородицей («Девушка, освещенная солнцем», В.А. Серов, 1888 г., Государственная Третьяковская галерея).

По-разному использовалась техника импрессионистического мазка. У русских мастеров он более широкий и пастозный, у французских – более тонкий и «плоский».

Импрессионизм является важной ступенью в развитии русской живописи. Он раскрыл ее самобытные черты, послужил источником вдохновения не только для многих русских художников, но и для их зарубежных коллег.

Русская импрессионистическая живопись отличается по колориту, цветотональному решению. Ей присущ некоторый «деревенский» характер, этюдность. Художники, писавшие в стилистике импрессионизма, были профессиональными авторитетными художниками. В своих творческих поисках они сами пришли к импрессионистической манере, предварительно пройдя через реалистическую школу живописи. Можно сказать, что русский импрессионизм вырос из реализма и пропитался его насущными особенностями. Свойственная для реализма связь характера со средой повлияла на тяготение художников к обыденности предмета в сочетании с проникновенной его оценкой. Ощущением «своего», «родного», внешне неприглядного и однообразного, но обладающего своей душой, проникнуты картины русских импрессионистов.

Появление и развитие импрессионизма повлекло за собой развитие и других художественных направлений: авангард, модерн. Русский модерн тесно связан с поэтизированием русской усадьбы, русской старины, что связано с импрессионистской образностью.

Результаты сравнительного анализа систематизированы в таблицу (табл. 1).

Таблица 1 – Сравнительный анализ французского и русского импрессионизма

Критерий для сопоставления	Французский импрессионизм	Русский импрессионизм
Развитие и распространение.	Творчество импрессионистов было новаторским.	Художники постепенно пришли к импрессионистической манере.
Реакция современников.	Интерес публики; неприятие, высмеивание.	Интерес публики; импрессионисты были авторитетными художниками. Критика присутствовала, но не была слишком категоричной.
Избранные мотивы.	Европейские города и их достопримечательности, портреты представителей высших сословий в ресторанах, театрах, на пикниках; «городской шик», сады, парки; изображение водной стихии: морей, скал.	Деревни, церкви, усадьбы. Портреты людей разных условий, более «домашнего» характера. Фольклорные мотивы. Изображение рек, озёр, снега.
Передаваемые настроение, характер.	Спокойный характер, большая сосредоточенность.	Напевность, лиричность.
Техника.	Тонкие мазки, ощущение дымки.	Более пастозный мазок, через красочный слой может просвечивать холст.

Список использованных источников:

1. Д. Бойл. Импрессионисты. – М.: АСТ, 2005. – 144 с. – ISBN: 5-17-018174-4.

2. Филиппов, В. А. Союз русских художников. История творческого объединения. – М.: БуксМАрт, 2016. – 96 с. – ISBN: 978-5-906190-35-2.

3. Филиппов, В. А. Импрессионизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2004. – 320 с. – ISBN: 5-7793-0577-3.

4. Джуманиязова Н. С. Генезис русского импрессионизма: автореф. дис. на соискание уч. степ. к. иск. : 17.00.04 / Джуманиязова Наталия Степановна ; науч. рук. М. Ф. Киселев ; МГАХИ им. В. И. Сурикова. – Москва, 2007. – 26 с.

5. Леняшин В.А. "...Из времени в вечность". Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. Каталог Выставки / Гос. Русский музей; Науч. рук. Е.Н.Петрова; Авт. ст. В.Леняшин, В.Круглов.- СПб.: Palace Editions, 2000. - 384 стр. с.43-62.

© Седова Р.И., 2022

УДК 7.025:535.67:75.023

ИССЛЕДОВАНИЕ ДЕГРАДАЦИИ ПИГМЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ ЭДВАРДА МУНКА «КРИК»

Семенова Е.А.

Научный руководитель Третьякова А.Е.

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

Красочный слой – основополагающий элемент произведения живописи. Находясь в непосредственном взаимодействии со зрителем, красочный слой также пребывает в постоянном контакте в окружающей среде, а точнее, такими ее факторами как воздух, свет, температура, влажность. Со временем этот контакт приводит к изменениям физико-химических свойств красочного слоя: цветовых характеристик, пластичности, стойкости и т.д. Зависят эти изменения не только от условий среды, но и от химического состава пигмента и связующего, входящих в структуру красочного слоя.

Полотна норвежского живописца Эдварда Мунка (1863-1944 гг.) довольно часто подвержены деструкции красочного слоя. Все потому, что художник экспериментировал с использованием различных связующих в смесях с яркими синтетическими пигментами конца 18-19 века (такими как цинковые белила, берлинская лазурь, синтетический ультрамариновый синий, хромовый желтый, хромово-зеленый, кадмиево-оранжевый и кадмиево-желтый), чтобы создать разные вариации цветов по степени насыщенности и глянцеvitости.

«Крик», созданный Эдвардом Мунком между 1893 и 1916 годами в нескольких версиях, является одним из самых известных в мире изображений экзистенциальной тоски, меланхолии и одиночества современных людей. Серия включает в себя четыре различные версии в красках и пастели, а также серию литографских отпечатков, несколько рисунков и эскизов. Две картины, выполненные в 1893 и около 1910 годов, являются наиболее известными версиями и принадлежат Национальной галерее и Музею Мунка в Осло соответственно [1]. На примере последней можно проследить подверженность красочного слоя постепенному выцветанию (т.е. обесцвечиванию ярких красящих пигментов). В 2004 году картина была украдена, а спустя два года найдена в куда более поврежденном состоянии. Это вызвал столько опасений, что с 2006 года, после восстановления, ее редко показывали публике. Картину хранили в защищенном темном месте при температуре ~ 18°C и относительной влажности ~ 50%.

Больше всего деградации подверглись оранжевые и желтые участки картины (на закатном облачном небе, в области шеи центральной фигуры и в воде озера); мазки кадмиево-желтого цвета изменились на грязно-белый цвет. С помощью технического исследования [2] выяснилось, что выполнены эти фрагменты красками на основе сульфида кадмия CdS с примесью сульфида цинка ZnS (рис. 1).

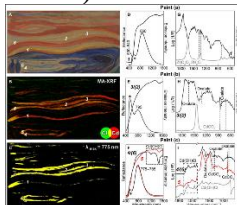


Рисунок 1 – Элементная карта кадмия, полученная методом макро-рентгеновской флуоресценции показывает широкое использование пигментов на основе Cd в красных, оранжевых и желтых оттенках.

Селен был обнаружен только в нескольких небольших пятнах, связанных с прошлыми реставрациями, что доказывает, что Мунк использовал пигменты на основе сульфида кадмия, а не на основе селенида серы кадмия (они стали доступны с 1910 года, примерно во время создания картины). Исследование проводилось в Музее Мунка в 2017 году.

Желтые цвета на основе сульфида кадмия, присутствующие в ряде работ современных Эдварду Мунку мастеров, таких как Анри Матисс, Винсент ван Гог и Джеймс Энсор, как было задокументировано, страдают от обесцвечивания и отслаивания пленок краски. В этих случаях беловатые соединения, а именно сульфат кадмия, оксалат кадмия и карбонат кадмия были идентифицированы либо как продукты фотодеградации исходного желтого пигмента кадмия, либо как остатки процесса его синтеза. Оценка состояния кадмиево-желтых красок осложняется тем фактом, что химическая стабильность этих пигментов может зависеть от процесса их производства. Для синтеза желтых кадмиевых пигментов конца XIX – начала века использовались два метода – «сухой» и «мокрый». В «сухом» металлический кадмий или его оксид с избытком очищенной серы прокаливают (при температуре от 300°C до 600°C) в бескислородной среде. «Мокрый» метод включает осаждение одной или нескольких солей кадмия (например, CdCl₂, CdSO₄ и CdCO₃) растворимым сульфидным соединением (например, Na₂S, H₂S, Na₂S₂O₃ и BaS). Такие пигменты изначально имеют низкую кристалличность и содержат в себе примеси других кадмиевых солей: хлоридов и гидроксихлоридов, а также сульфатов и карбонатов. Поэтому их стабильность, как правило, ниже, чем у пигментов, приготовленных «сухим» способом [3-4].

Процесс обесцвечивания красочного слоя с участием вышеупомянутых пигментов начинается с окисления сульфида кадмия CdS до соответствующего сульфата CdSO₄. Сульфат кадмия в дальнейшем захватывает воду из воздуха, образуя кристаллогидрат, а также может

вступать в реакции обмена с углекислым газом и щавелевой кислотой, превращаясь в другие соли кадмия – карбонат $CdCO_3$ и оксалат CdC_2O_4 . Все эти соли бесцветны, поэтому ярко-оранжевый пигмент постепенно бледнеет, становясь бежевым или бледно-коричневым. Окисление сульфида кадмия проходит под действием кислорода и воды из воздуха, ранее также считалось, что для него необходим солнечный свет, именно поэтому чтобы защитить «Крик» от дальнейшей деструкции, сотрудники Музея Мунка хранили картину в полной темноте – в последние несколько лет ее практически не показывали посетителям.

Но исследования химиков и реставраторов из восьми стран под руководством Летиции Монико (Letizia Monico) из Института химических наук и технологий Джулио Натта в Италии показали, что ультрафиолет играет в выцветании картины не главную роль. Эксперты тщательно изучили поверхность полотна с помощью нескольких неинвазивных (неразрушающих) методов, а именно – ИК-спектроскопии, спектроскопии в ближней инфракрасной области и люминесцентной спектроскопии. Кроме того, несколько частиц пигмента из разных областей картины были исследованы с помощью микрорентгеновской дифракции с синхротронным источником излучения (рис. 2).

В результате этих исследований выяснилось, что подверженный обесцвечиванию сульфид кадмия был приготовлен так называемым «мокрым» методом.



Рисунок 2 – Фотография картины «Крик» Эдварда Мунка, цифрами указаны области отбора проб, в которых был произведен неинвазивный анализ. Фото предоставлено Ириной Криной, Анкой Санду и Евой Сторевик Твайт, Музей Мунка. /Science Advances, 2020

Чтобы выяснить, какие внешние факторы в наибольшей степени влияют на стабильность сульфида кадмия на картине Мунка, авторы провели ряд экспериментов с похожими пигментами в лабораторных условиях. Для этого был нужен образец сульфида кадмия, максимально близкий по возрасту, составу и происхождению – тоже полученный «мокрым» способом и с примесями хлоридов и гидроксихлоридов кадмия. Для этого использовались масляные краски, приготовленные с использованием пигмента начала 20-го века из коллекции Агентства культурного наследия Нидерландов, смешанные с льняным маслом и тюбик масляной краски, принадлежащей самому Мунку (ее предоставили сотрудники Музея Мунка) с названием *Jaune de cadmium citron* (кадмий желтый лимонный) от компании Lefranc. Полученные образцы пигментов

разделили на небольшие порции и подвергли ускоренному старению (рис. 3) в ультрафиолетовом свете при относительной влажности 45%, ультрафиолетовом свете при относительной влажности $\geq 95\%$ и термическому старению при $T = 40^\circ\text{C}$ и относительной влажности $\geq 95\%$. Оказалось, что быстрее всего деградация пигмента происходит во влажной атмосфере – при влажности 95% и температуре 40°C сульфид кадмия заметно обесцвечивался даже в темноте всего за 90 дней. А вот дневной свет в сочетании с умеренной влажностью оказался значительно менее опасным – после облучения образца ультрафиолетовым и видимым излучением при относительной влажности 45% и температуре 40°C цвет пигмента остался неизменным, люминесцентная спектроскопия не выявила никаких признаков окисления [5].

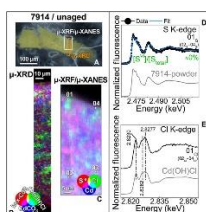


Рисунок 3 – (А) микрофотография тонкого среза масляной краски кадмиево-желтого цвета начала 20-го века перед старением и соответствующего композита RGB (Б) карты SR μ -XRD hex-CdS / Cd(OH)Cl / CdCO₃; время опыта, 1 с на пиксель; энергия, 21 кэВ и (С) карты SR μ -XRF S-II / Cl / Cd; время опыта, 100 мс на пиксель, из области, показанной в (А). Выбор спектров μ -XANES на (D) S К-краю и (E) Cl К-краю, полученных из точек, указанных в (С) и результатах LCF (голубой) для различных эталонных соединений на основе S.

Таким образом, условия, в которых хранилась картина в Музее Мунка – полная темнота, температура 18°C , относительная влажность около 50% – не являются оптимальными для ее сохранности. Разложение желтых кадмиевых красок можно было бы смягчить, сведя к минимуму воздействие на картину чрезмерно высокого уровня влажности (т.е. относительной влажности $<45\%$), сохраняя при этом освещенность на нормальном уровне, предусмотренном для светостойких лакокрасочных материалов. Картину можно выставлять в музее, достаточно лишь соблюдать световой режим, рекомендованный для чувствительных к выцветанию живописных полотен.

Список использованных источников:

1. Фройсакер Т., Стритон Н., Кутцке Х., Ханссен-Бауэр Ф., Топалова-Касадьего Б., Публичные картины Эдварда Мунка и его современников: проблемы изменения и сохранения (Archetype Publications Ltd, 2015), стр. 3-35, 52-71, 204-216, 294-324.

2. Сингер Б., Аслаксби Т. Э., Топалова-Касадьего Б., Твейт Э. С., Исследование материалов, используемых Эдвардом Мунком. Исследование. *Conservativ*. 55, 274-292 (2010).

3. Монико Л., Сорасе Л., Котте М., Де Нольф В., Янссенс К., Романи А., Милиани К., Раскрытие эффектов связующей среды и растворимости пигмента в процессе (фото) восстановления хромовых желтых ($PbCrO_4/PbCr_{1-x}O_4$). ACS Omega 4, 6607-6619 (2019).

4. Милиани С., Монико Л., Дж. Мело М., Фантачи С., Анджелин Э. М., Романи А., Янссенс К., Фотохимия художественных красок и пигментов: к лучшему пониманию и предотвращению изменения цвета в произведениях искусства. Angew. Chem. Int. Ed. 57, 7324-7334 (2018).

5. Монико Л., Картечини Л., Роси Ф., Science Advances, Том 6, № 20, Исследование химического состава красок CdS в картине «Крик» с помощью неинвазивной спектроскопии и рентгеновских методов синхротронного излучения, 2020

© Семенова Е.А., 2022

УДК 685.345.4

ОСОБЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОБУВИ ДЛЯ СПОРТИВНЫХ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ

Семенова У.В., Карасева А.И., Костылева В.В.

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

На сегодняшний день одним из популярных видов спорта являются бальные танцы. Не важно, будь это «бачата», «танго» или «сальса» – важным остается выбор удобной пары туфель (рис. 1а-1в).

Бальные танцы, как вид искусства (см. выше вид спорта), требуют полета фантазии и творческого подхода от танцора, однако это спорт. Для профессионального танцора обувь – это основной элемент костюма. Благодаря правильно подобранной обуви, танцор может безопасно передвигаться по сцене. Комфортная обувь дает спортсмену возможность отработать каждое движение, доводя исполнение до совершенства [1]. Особенности, которым должна соответствовать бальная обувь: хорошее сцепление с полом, что обеспечивается подошвой из натуральной кожи, внутренняя форма должна соответствовать «подъему» стопы танцора, стопа должна чувствовать стельку по всей ее длине, каблук должен быть устойчивым, необходимой высоты и др. [2].

Подбор подходящих танцевальных туфель должен осуществляться с учетом некоторых правил: соответствие обуви размеру стопы, мягкость и комфорт, износоустойчивость, привлекательный внешний вид и дизайн конструкции.

Известен ряд брендов по производству коллекций бальных туфель. Ведь танцорам хочется блистать и завораживать зрителя в зале, и

наслаждаться процессом на сцене. Так, например, среди брендов выделяется отечественный производитель Aida, который начал свою работу еще в 1993 году (рис. 1г-1е).



Рисунок 1 – Спортивные балльные танцы: а) бачата; б) танго; в) сальса (из открытого источника); г) ручное изготовление обуви Aida; д) соревновательный процесс в обуви компании Aida [3]

История бренда началась с желания своих основателей, профессиональных танцоров Любви и Владимира Котляровых, обеспечить специальной обувью для балльных танцев учеников танцевального коллектива, которым они руководили. Получив отказ известного производителя балетной и народной обуви, технология изготовления которой принципиально отличалась от требуемой, они обратились в обувную мастерскую, по производству повседневной обуви. В этой мастерской под их руководством были изготовлены первые образцы обуви для балльных танцев. С этого времени началось развитие компании Aida – мирового лидера среди производителей танцевальной обуви в настоящее время. Подтверждением сказанному является факт использования обуви бренда на чемпионате Мира 2016 года: 9 пар профессионалов в полуфинале и 5 пар в финале танцевали в обуви бренда.

Среди танцоров, с которыми сотрудничал бренд, были лучшие танцоры и чемпионы России. Одним из наиболее известных из которых является Виктор Никовский, многократный чемпион России, востребованный в настоящее время тренер. Компании быстро удалось организовать производство обуви самого высокого качества, которое уже в 1998 году оценил легендарный танцор Allan Tornsberg. Именно тогда был создан самый популярный в настоящее время каблук Аллана Торнсберга. И с этого началось и продолжается до сих пор сотрудничество бренда с этим великим танцором. Собственно, с тех пор и стала к бренду приходить известность во всем Мире.

В этой компании особенно ценится ручной труд, именно поэтому их продукция соответствует всем канонам спортивной обуви. Благодаря связям с танцорами, специалистам компании удается быстро совершенствовать технологический процесс. Такое сотрудничество привело к созданию очень популярных моделей танцевальной обуви: 070 Karina, 135 Surkov, 119 Mirko, 118 Fabio, 138 Stefano, 080 Andra (рис. 2).

Также специалисты компании Aida самостоятельно создали фасоны колодок, которые обеспечивают максимальный комфорт для различных типов стоп в моделях Timokhin, Martino, Anna, Stefano, Edita [3].



Рисунок 2 – Танцевальные модели обуви Aida: а) 070 Karina; б) 135 Surkov; в) 119 Mirko; г) 118 Fabio; д) 138 Stefano; е) 080 Andra [3]

Предприятие «Экксе» (Eckse) – одно из ведущих и старейших из отечественных предприятий по изготовлению спортивной танцевальной обуви на территории стран бывшего СССР (СНГ). Первые опыты по созданию танцевальной обуви основателем и владельцем «Экксе» были начаты еще в 1985 г. Будучи одним из ведущих солистов танцевального коллектива «Виктория», артисты остро нуждались в танцевальной обуви. Искусство спортивного бального танца только становилось популярным, молодые энтузиасты занимались в обычной выходной обуви, стараясь, конечно, всеми силами обзавестись настоящей танцевальной парой.

Через два года производственных экспериментов автора с колодками, каблуками, конструкцией и материалами на базе Севастопольской обувной фабрики и Ателье по пошиву обуви для высшего командного состава Черноморского флота, было освоено изготовление нескольких моделей танцевальной обуви, несовершенной по меркам сегодняшнего дня. За прошедшие 30 лет предприятие выпускало свою продукцию под торговыми марками Galex, Dancefox, Maoti, а в последнее время – только под торговой маркой Eckse.

В настоящее время площадь производственных помещений предприятия составляет порядка 1200 м², а производственный персонал насчитывает порядка 70 человек. Официальные партнеры фирмы «Экксе» представлены во многих городах России, Беларуси, Казахстана, Украины и в некоторых других странах. В разработке и изготовлении спортивной танцевальной обуви заняты высококлассные специалисты. Каждая пара изготавливается вручную и с использованием современного оборудования, и из качественных материалов, прошедших тщательный отбор и испытания. Каждая операция по сборке обуви скрупулезно проверяется сотрудниками службы технического контроля [4].

Бренд Eckse разработал и выпустил более нескольких сотен вариантов моделей танцевальной обуви. В коллекциях встречаются и закрытые модели обуви, например, для современного направления танцев – контемпорари. Различные фасоны обувных колодок, изготавливаемые ведущими отечественными, английскими, итальянскими и испанскими специалистами, обеспечивают высокий комфорт, плотный обхват стопы и устойчивость обуви, что имеет принципиальное значение в танцевальном спорте (рис. 3).



Рисунок 3 – а) представление танцевальной обуви бренда Eckse; б) женская и мужская модели туфель бренда Eckse для латины; в) женская и мужская модели туфель бренда Eckse для танго [4]

Компания постоянно находится в поиске новых идей в области дизайна и конструирования обуви, новых высококачественных материалов и аксессуаров. Специалисты предприятия внимательно наблюдают за новейшими тенденциями в мире танцевальной моды и регулярно консультируются с ведущими профессиональными танцорами и выдающимися педагогами в области танцевального спорта. Широко используемая в настоящее время технология отдельной подошвы в спортивной бальной обуви впервые была предложена именно компанией Eckse [4].

Для изготовления пары обуви могут использовать кожу, сатин или парчу. Также важным элементом в танцевальной обуви, считаются пяточная часть, фиксирующая стопу, и ремешок – для крепления на ноге спортсмена (рис. 3) [5].

Таким образом, результаты изучения истории развития отечественных брендов специальной обуви для танцоров, анализа конструкций моделей, представленных на рынке, характерных особенностей и предъявляемых требований к танцевальной обуви будут способствовать дальнейшей эволюции этого сектора, и послужат учебно-методическим материалом для студентов и специалистов обувной промышленности.

Список использованных источников:

1. Синева О.В., Карасева А.И. Исследование предпочтений и требований потребителей к обуви для танцев модели «джазовки» // Концепции, теория, методики фундаментальных и прикладных научных исследований в области инклюзивного дизайна и технологий: сборник научных трудов по итогам Международной научно-практической заочной конференции (25-27 марта 2020 г.). Часть 2. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. – с. 133-138

2. Шакурова А.Р., Карасева А.И., Костылева В.В. Экспертиза моделей технического предложения обуви для ирландских танцев // Инновационное развитие техники и технологий в промышленности: сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием. Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – с. 314-317

3. AIDA dance shoes [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://aidadance.ru/> – Дата обращения: 23.09.2022

4. Eckse [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eckse-russia.ru/>
– Дата обращения: 23.09.2022

5. Семенова У.В., Карасева А.И., Костылева В.В. Исследование потребительских предпочтений в сочетаниях стилей танцевальной и повседневной обуви // Всероссийская конференция молодых исследователей с международным участием «Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС–2021): сборник материалов Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – с. 262–266

© Семенова У.В., Карасева А.И., Костылева В.В., 2022

УДК 72.012

**СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА:
ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ
ДЛЯ КУРОРТ-ПАРКА МИД РОССИИ «СОЮЗ»**

Сергеева В.И.

Научный руководитель Дергилёва Е.Н.

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

Сегодня важно сохранять места, которые помогают вырваться из шумного мегаполиса и отдохнуть. Московская область считается густонаселённым районом, с развитой инфраструктурой, поэтому необходимо беречь те ее части, которые дают вам возможность отвлечься и отдохнуть от всего и насладиться красотой озёр, рек и лесов. Научно доказано, что человек, который часто бывает или живет на природе, более спокойный и уравновешенный. А все потому, что сильная занятость, шум, электроприборы и грязный воздух больших городов негативно влияют не только на здоровье, но и на психическое состояние человека. Во время отдыха на природе человеческий организм активно насыщается кислородом, что благотворно влияет на работу легких, сердечно-сосудистой системы, активизирует мозговую деятельность, помогает снять стресс и депрессивные состояния, повышает уровень оптимизма и жизнерадостности отдыхающего [1]. Именно таким местом является объект данного проекта – курорт-парк МИД России «Союз», расположенный на северо-востоке Московской области, Щелковского района. Цель проектирования – создание дизайн-концепции трех зон (лобби, двухместный номер и входная группа) для улучшения и повышения функциональности имеющихся помещений, а также для привлечения новой аудитории.

Выбранный для проектирования объект постепенно ветшает, многие зоны длительное время бездействуют. В последние годы обострился вопрос о значимости этого объекта, о целесообразности его восстановления и сохранения. Требуется решение задач, связанных с поиском форм и методов адаптации объектов к современным потребностям общества, с определением наиболее востребованных функций, на основе сохранения главной ценности – исторической подлинности объекта, с грамотным совмещением современных тенденций и дизайна [2].

Главные задачи для достижения цели: проанализировать проблематику объекта и решить благодаря разработке нового зонирования; создать более эргономичное пространство; повысить функциональность зон; разработать удобный, практичный, современный дизайн; создать благоприятные условия для комфортного отдыха.

Важно сохранять данные объекты и поддерживать загородный досуг, курорт парки, базы отдыха и т.д. Абстрагируясь от городской суеты, человек начинает вновь ощущать себя личностью, а не частью толпы. Природа заряжает энергией и оптимистичным душевным настроением, проясняет мысли, заставляет дышать человека легко и непринужденно [3]. На разработку дизайн концепции были выбраны зоны курорт-парка, которые являются наиболее актуальными и востребованными. Данные зоны были утверждены, после встречи с заказчиком в соответствии с техническим заданием. Каждая зона выполнена в соответствии с необходимостью внедрения современных тенденций, учитывая архитектурную аутентичность каждой из них.

Основная дизайн концепция проекта заключается в сохранении нынешней структуры архитектурных элементов интерьера и внедрения новые современные тенденции для удобства проживания и времяпровождения. Поэтому для решения проектных задач потребовалось проанализировать актуальные тенденции в дизайне интерьера.

Современная мода очень пластична и многообразна. Это касается всего – одежды, обуви, интерьеров. Сейчас нет четкого разделения на модное и немодное- все зависит от контекста, вкладываемых смыслов, личных предпочтений. Тенденции в дизайне 2022 – это не локальные стандарты или правила, а общие долгосрочные принципы, на которых строится интерьер в любом стиле [4].

Основные тенденции:

1. Экологичность: сохранение ресурсов планеты – это одна из глобальных мировых задач, которая отражается и в дизайне интерьеров. Для того, чтобы вещь считалась экологически безопасной, необходимо, чтобы она не приносила вреда природе ни в процессе производства, ни в процессе эксплуатации. С этой точки зрения самыми лучшими считаются натуральные материалы, которые долго служат, а потом могут быть легко утилизированы. Это дерево, стекло, металл, натуральный камень и т.д.

2. Персонализация: модные интерьеры становятся все более персонализированными, отражающими вкус хозяев. Любые предпочтения можно отразить в обстановке очень красиво и деликатно. При желании их можно сделать центром композиции, либо аккуратно включить в проект в качестве нюансов. В любом случае, такие вещи помогают создать уникальный характер жилого помещения, подчеркнуть его атмосферу. В качестве стилеобразующих элементов может выступать что угодно – яркая стена, винтажный предмет мебели, камин, интересное зонирование.

3. Эклектика: смешение стилей – это основной долгосрочный тренд в дизайне интерьеров, который вошел в моду около 10 лет назад и останется с нами надолго. Когда вся квартира выполнена в одном стиле – это выглядит красиво и аккуратно, но такое однообразие быстро надоедает. Подобные решения можно встретить в журналах и портфолио разных компаний, но обычно это делается с одной целью – для эффектной публикации, презентации. Кроме того, в реальной жизни довольно сложно поддерживать один выбранный стиль – быт быстро обрастает вещами, которые никак не вписываются в предполагаемую концепцию. В этом плане использование нескольких стилей является отличным выходом – у каждого члена семьи появляется выбор, как ему удобнее устраивать свою жизнь в новом интерьере. Эклектика подразумевает смешение нескольких стилей – 1-2 будут основными, и еще несколько – вспомогательными. Количество стилей ограничивается двумя факторами – Вашими предпочтениями и сочетаемостью выбранных направлений.

4. Функциональность: это самый простой и практичный принцип – в интерьер включаются только те вещи, которые будут Вам полезны. Это касается всех стилей, в каждом из них можно проработать все элементы с точки зрения практичности. У каждого предмета в функциональном интерьере должно быть свое назначение. Не совсем рационально занимать место вещами просто для того, чтобы не было пустоты. Собственно, пустота, свободное пространство – это очень хорошо, и не нужно портить такое преимущество, загромождая место предметами сомнительной ценности. При наличии коллекций или вещей, которые не имеют практического назначения, но их хочется показать – для этого можно создать отдельную зону, которая станет одной из фишек интерьера. И в этом будет смысл – демонстрируемая коллекция станет отражением достижений или вкусов хозяев, что отлично соответствует принципу персонализации [5].

Приведенные тенденции удалось реализовать в трех зонах.

Во-первых, рекреационная зона. При работе с данной зоной нужно разработать ряд функций и планировочных особенностей. Основное требование, которое предъявляется к мебели и организации пространства – функциональность и удобство не только для самих работников ресепшн и сотрудников компании, но и для посетителей. В данной зоне можно выделить ряд материалов, которые намного лучше будут вписываться в

интерьер. Материал для изготовления гостиничной стойки ресепшн, столешниц, барной стойки и т.д. был выбран акриловый камень, который отличается от натурального камня рядом полезных характеристик: нет пор на поверхности. А значит, и негде размножаться микробам, плесени, грибкам. Это обеспечивает гигиеничность использования композита. За искусственным материалом легко ухаживать, он однородный и плотный. Пятно от вина, уксуса, чая можно просто протереть губкой и не останется и следа. Искусственный камень – прочный, износостойкий материал, который прослужит десятилетия, если его не царапать и не ставить горячую сковороду или кастрюлю на поверхность. В отделке стены, колонны, пол используется керамогранит. Характеризуется большим сроком эксплуатации, без привязки к условиям среды, имитирует мрамор, дерево, кафель, паркет. Отлично подходит для пространств с большой проходимостью.

Во-вторых, зона «двухместный номер». Жилая комната однокомнатного номера совмещает ряд функций: ее используют для сна, работы, иногда для дневного отдыха, хранения личных вещей, приема пищи, приема гостей. В связи с этим архитектурно-планировочная организация номера должна обеспечить возможность удобного размещения всей необходимой для этого мебели. Для мебелировки гостиниц в дизайне использовалась специальная гостиничная мебель, которая характеризуется повышенной прочностью, а также обеспечивает удобство пользования и уборки в условиях частой смены проживающих. В номере выбраны универсальные цвета, поскольку яркие нравятся далеко не всем. Они теплые, спокойные, зрительно увеличивают пространство. Однокомнатный номер выдержан в одной основной цветовой гамме. Текстиль (шторы, постельное, напольные ковры и др.), картины, небольшие декоративные предметы, дают интересный цветовой акцент.

В-третьих, зона «Входная группа». На главном въезде сконцентрировано все внимание, так как он является первым важным впечатлением для отдыхающих. В современных условиях активно растущей популярности междугороднего и международного туризма гостиницы и отели постоянно находятся в жесткой конкурентной борьбе. Одним из эффективных инструментов этой борьбы могут стать красивые и оригинальные входные группы, спроектированные в индивидуальном порядке под здание гостиницы – новое или реконструируемое. Поэтому, учитывая актуальные тенденции, было принято решение, создать входную группу. На данный момент, при въезде отсутствует входная группа. Зонирование отсутствует и люди с машинами двигаются по одной траектории. Проектируемая входная группа включает в себя два входа – для машин и для людей, что делает ее практичной и безопасной. Форма возведена вдохновляясь арочными элементами османской архитектуры. В отделке декоративных элементов используется латунь. Главное

достоинство латуни заключается в том, что она хорошо поддается обработке резкой, литьем и давлением. Материал не требует значительного нагревания, его можно обрабатывать даже без нагрева. Латунь является прекрасной альтернативой золоту. В большинстве современных интерьеров золотые элементы будут выглядеть странно и инородно, золотистые предметы часто смотрятся дешево, вне зависимости от своей реальной стоимости. Изделия из латуни не бросаются в глаза и не воспринимаются как китч.

Финальным этапом данной работы является современная дизайн концепция интерьера, сохранившая аутентичность курорт-парка. Разработанные зоны представляют из себя готовый продукт современного дизайна, отвечающий всем стандартам эргономики, маркетинга, философии, психологии потребителя и техническим требованиям.

Список использованных источников:

1. Основы дизайна и композиции: современные концепции: учеб. пособие для СПО / Е. Э. Павловская [и др.] ; отв. ред. Е. Э. Павловская. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – 183 с

2. Панеро Д. Основы эргономики. Человек, пространство. Интерьер: справочник по проектным нормам /Пер. с англ. – М.: АСТ; Астрель, 2020. – 312 с.

3. Лидвел У., Холден К., Батлер Дж. Универсальные принципы дизайна/ Пер. с англ. А. Мороза. Учебное издание. – СПб. 2020. – 272 с.

4. Ларченко Д.А., Келле-Пелле А.В. Интерьер: дизайн и компьютерное моделирование. – СПб: Питер, 2018. – 478 с.

5. Даниэль С.М. Искусство видеть: о творческих способах восприятия, о языке линий и красок, о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990– 223 с.

© Сергеева В.И., 2022

УДК 673.2

РАЗРАБОТКА ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ ИЗДЕЛИЯ, ОТНОСЯЩЕГОСЯ К НОМЕНКЛАТУРЕ СУВЕНИРНО-ПОДАРОЧНОЙ ПРОДУКЦИИ, В УСЛОВИЯХ СЕРИЙНОГО ПРОИЗВОДСТВА

Сергеева С.С.

Научный руководитель Никонов В.В.

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

Целью нашего проекта стала разработка оригинального наградного изделия для проекта IamFlorist, предполагающего использование

современных методов обработки разных видов материалов. В статье представлены наиболее подходящие технологии и материалы, а также процесс разработки и обоснование художественного решения.

В начале работы был произведен поиск и анализ представленных на рынке наградных материалов от различных производителей. Изучена история появления кубков как награды для победителей.

С IX века кубки приняли то назначение, которое существует и по сей день – награда для победителей. В XIX веке кубок впервые стал наградой на официальных спортивных соревнованиях [1, с. 36]. Но стоит отметить, что изменилось само отношение к понятию кубка. Все чаще можно увидеть отхождение от общепринятого понятия (сосуд в виде чаши, бокала), к новой интерпретации, в которой дизайнеры отходят от устоявшихся признаков кубка: основание, ножка, чаши и крышки. В зависимости от идеи, от изначального вида кубка может остаться только основание, на которое крепится табличка – шильд.

Наиболее распространенным способом для производства стандартных кубков с минимальным количеством декоративных элементов является литье пластмасс и металлов [2].

Исходя из современных технологий и тенденций, одной из наиболее востребованных способов обработки материалов является лазер. Лазерный станок позволяет за небольшой промежуток времени обрабатывать различные материалы: пластик, дерево, металлы, с высокой точностью. А также позволяет наносить детализированные и небольшие изображения на поверхность материала. Однако не смотря на все достоинства данной технологии, следует учитывать, что для металлов нужны другие станки. При этом главным отличием является длина луча лазера, при которой происходит раскрой материалов. Этот критерий также отражается на мощности лазерного станка.

Несмотря на рост популярности природных материалов, в частности дерева и камня, использования их для производства награды не представляется оптимальным вариантом. Высокие требования к качеству деревянного покрытия, сложность при обработке мелких деталей, высокие риски повредить поверхность уже готового изделия, а также дороговизна расходных материалов – все это относится к причинам отказа от их использования.

Исходя из цели работы – создания оригинального наградного изделия, было принято решение использовать акрил и искусственный камень, в сочетании с металлом.

При выборе металла было выдвинуто несколько требований: рыночная стоимость, легкость в обработке, цветовая палитра материала.

Примером оптимального материала является латунь. Она имеет оттенок, похожий на цвет золота; не дорогая и довольно мягкая для обработки, что позволяет применять различные технологии для раскроя.

В свою очередь акрил позволит принести в изделие новизну и декоративно обыграть металл. Пластик может быть цветным, прозрачным или получить уникальный цвет при помощи УФ-печати (одна из разновидностей струйной печати, при которой специальные чернила застывают под воздействием ультрафиолетовых лучей).

Таким образом были выбраны три материала: прозрачный акрил, латунь и искусственный камень. Для раскроя материала потребуется лазерная резка по пластику и металлу. В свою очередь, на металле также, при помощи лазерного станка, должна быть выполнена гравировка. На пластике – УФ-печать.

Все чаще можно заметить потребность в уникальных наградах, отличных от привычного ассортимента. Таким образом в статье рассматривается один из возможных вариантов наградного материала для проекта IamFlorist. В его рамках происходят чемпионаты и конкурсы между флористами со всей России.

Исходя из специфики мероприятия, основной идеей при разработке дизайна награды стали непосредственно цветы. При их подборе использовалась флориография или язык цветов – особый смысл, заключенный в цветы для тайной передачи информации. Так стрелиция означает победу и неординарность, камелия – восхищение, совершенство, благодарность, орхидея – помимо значения плодородия, так же имеет значение совершенства и творчества [3].

На основе данных цветов были созданы наброски возможных наград.

При выборе художественного решения основного элемента композиции – цветка учитывались следующие факторы: необычная, интересная форма; праздничность; возможность реализации в выбранном материале; узнаваемость.

Таким образом, выбор был сделан в пользу орхидеи, в первую очередь из-за растущей популярности этого растения.

Итогом работы стал представленный вариант изделия без нанесения гравировки и УФ-печати на рис. 1.

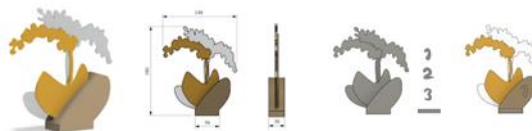


Рисунок 1 – 3Д модель наградного материала «Орхидея»

Список использованных источников:

1. Е. Долгих. Репрезентативный кубок XVIII века // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования: журнал. – 2002. – Май-июнь (№ 1). – С. 36–40.

2. История появления кубков // МФ ПОИСК URL: <https://www.mfpoisk.ru> (дата обращения: 2.11.2022).

3. Значения и символы орхидеи // Салон цветов FiftyFowers URL: <https://fiftyflowers.ru> (дата обращения: 30.09.2022).

© Сергеева С.С., 2022

УДК 721

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦИФРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ПРИ СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЙ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Серкова У.А.

Научные руководители Дембич Н.Д., Казакова Н.Ю.

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

Ежедневно окружающая человека реальность изменяется вместе с эволюцией общества. Темпы развития возрастают с каждым годом. Применение современных цифровых технологий уже давно выходит за рамки исключительно практических целей и охватывает все сферы жизни. Новые методы работы широко используются в том числе и художниками, формирующими новое направление – цифровое искусство. При помощи технологий появляется возможность не просто создавать новые объекты, но и видоизменять существующую реальность путём объединения её с виртуальностью. Городская среда даёт возможности для широкого применения такого вида искусства.

Все объекты, наполняющие современное общественное пространство, постепенно приобретают гибридные функции. Архитектура перестаёт быть статичным фоном, а становится активным участником жизни горожан. Цифровое искусство является самым простым и эффективным способом, который можно использовать для её «оживления».

Само понятие цифровое искусство сегодня понимается как создание художественных произведений в цифровой форме с помощью информационных технологий. Соответственно цифровыми инсталляциями можно назвать такие объекты искусства, которые представляют собой пространственную композицию, созданную при помощи цифровых технологий и неотделимую от окружающей среды

В процессе проектирования цифровых инсталляций с использованием любых технологий необходимо придерживаться ряда принципов:

принцип содержательности пространства – повышение информативности среды;

принцип подвижной среды – интерактивное взаимодействие и управление образно-смысловыми нагрузками и семантикой среды;

сценарный принцип – динамическое изменение пространства в зависимости от различных целей и условий;

принцип зависимости – неразрывная связь нового проекта с существующим ландшафтом;

принцип универсальности – доступность и привлекательность для любого зрителя;

принцип устойчивости – экологичность всех составляющих проекта;

принцип гармоничности – повышение эстетичности пространства.

Только при соблюдении всех этих принципов создание инсталляции является оправданным и может изменить существующую среду в лучшую сторону.

Видов цифровых технологий, используемых для создания инсталляций, множество, и их количество постоянно растёт. Наиболее активно используемыми на данный момент являются: интеллектуальные системы освещения; видеопроекции; технологии дополненной реальности; цифровые панели; интерактивные технологии; технологии воспроизведения звука.

Одной из первых попыток создания цифровой инсталляции как объекта искусства, связанного с архитектурой, стал проект Ренцо Пьяно для Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже, созданный в 1977 году. Но на тот момент стоимость реализации подобной идеи была крайне высокой и от неё пришлось отказаться.

Некоторое время технологии не позволяли создавать экраны достаточно большого размера для размещения их на фасадах. В этот период активное развитие получили проекции статичных изображений на фасады, так как они позволяли создать необходимый размах и привлечь к себе большое внимание малыми средствами и с большой скоростью реализации.

Кшиштоф Водичко стал устраивать свои первые проекции в Торонто в начале 80-х годов. В начале они были частью его выставок или выступали их рекламой, но со временем приобрели метафорическое значение, а для их размещения художник выбирал всё более важные и заметные точки в городе. С 1984 года художник начинает воспринимать город не как путь к закрытой галерее искусств, а как саму галерею. Теперь он его работы обращены не только к зрителям, специально пришедшим на выставку, а ко всем людям, которые смотрят на архитектуру после захода солнца.

Разрыв между публичным и приватным зачастую связан именно с размерами, силой и громкостью подачи. Именно с увеличением качества технологий и их доступностью связан рост количества цифровых инсталляций как части городской среды.

Звуковые инсталляции в городе можно назвать одними из мало используемых. Это связано прежде всего со сложностью их восприятия и обилием посторонних шумов в городе. Но также они одни из наиболее старых. Ещё в середине XX века громкоговорители использовались для

транслирования музыки на улицах, для создания желаемой атмосферы в городе. Художники стали использовать эти технологии с 60-х годов.

Одной из самых известных публичных саунд-инсталляций является «Гул Таймс-Сквер» созданная Максом Неухаусом в 1977 году и существующая до сих пор (была демонтирована в 1992 году по техническим причинам, но возвращена на прежнее место в 2002). Аппарат, установленный под решеткой для выхода пара, по которому непосредственно двигаются люди улавливает уличный шум и преобразует его, генерируя пульсирующий и глубоко резонансный гул. Некоторые прохожие воспринимают это как возможность «услышать воздух» оживленной площади, остановиться и ещё раз обратить внимание на окружающий их город.

Цифровые технологии вывели современные городские инсталляции на новый уровень, позволив не ограничиваться одной технологией, а создавать мультимедиа объекты, интегрированные в среду. Так студией Artec3 был создан проект «BruumRuum!» для площади Каталонской Славы в Барселоне (рис. 1). В брусчатку вмонтированы динамичные LED панели, цвет которых изменяется в зависимости от звука, который поступает в микрофоны, расположенные по периметру площади. Так каждый человек может непосредственно воздействовать на вид городского общественного пространства и наладить с ним психологическую связь.



Рисунок 1 – David Torrents + Artec3, BruumRuum!

Современные цифровые технологии позволяют различными способами, не изменяя физическую реальность изменять её восприятие человеком. Самым ярким из примеров может служить технология дополненной реальности.

Практически каждый житель современного мегаполиса постоянно имеет с собой смартфон и через его призму принимает окружающую действительность, новости, информацию, общение. Именно через него человек может наладить и связь с городом. Так частью фестиваля муралов в Ванкувере (VMF) в 2021 году впервые стали и AR работы. Каждый зритель фестиваля и житель города мог скачать бесплатное приложение, гулять по городу и находить не только реальные объекты, но и виртуальные. Таким образом организаторам фестиваля удалось расширить границы фестиваля в условиях пандемии, показать людям физически нереализуемые объекты и вовлечь людей в своеобразную игру с поисками объектов искусства прямо на улицах города (рис. 2).



Рисунок 2 – Saida Saetgar, Journey into a dreamland, VMF

Жизнь в современной городской среде сложно представить без постоянного контакта с цифровыми технологиями. Сегодня это уже не только приватный механизм, но и инструмент преобразования городской среды. На эту тему Скотт Маккуайр пишет, что: «Медиа – неотъемлемый элемент современного урбанизма, в котором видят решение кризиса городов» [7].

На основе проведенного исследования можно определить основные плюсы использования современных цифровых технологий при создании художественных объектов в городской среде:

- расширение возможностей взаимодействия людей с городом;
- усиление эмоциональной составляющей архитектуры;
- «оживление» среды при небольших затратах;
- создание возможности для реализации художников;
- повышение культурного уровня жителей города.

С помощью современных технологий художники могут создать новую реальность, задействующую в себе город и показать людям абсолютно новый мир.

Список использованных источников:

1. Современные общественные пространства как инструмент развития городской среды: материалы межрегион. науч.-практ. конф. 29–30 ноября 2018 года: СПбГАСУ. – СПб., 2018. – 160 с.

2. Шлыкова, О. В. Цифровые практики публич-арта: коммуникативные стратегии "умного" города / О. В. Шлыкова // Вестник культуры и искусств. – 2021. – № 3(67). – С. 124-134. – EDN WWGQJY.

3. Филиппов, Д. А. Публич-арт: способ коммуникации с городским пространством / Д. А. Филиппов // Город, пригодный для жизни: Материалы IV Международной научно-практической конференции, Красноярск, 11–12 ноября 2021 года / Отв. за выпуск Д.Е. Лемытская. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2022. – С. 440-444. – EDN TWFXBC.

4. Михайлов, С. М. Цифровые метаморфозы. Новые формы художественного синтеза в дизайне современного города / С. М. Михайлов, Т. А. Евстратова // Архитектура и дизайн в цифровую эпоху : коллективная монография по материалам Международной научной конференции, Москва, 23–24 апреля 2021 года. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2021. – С. 69-75. – EDN TWSSDV.

5. Кандалова, А. Д. Потенциал использования цифрового искусства в городских общественных пространствах / А. Д. Кандалова // Традиции и

инновации в строительстве и архитектуре. Градостроительство : Сборник статей / Под редакцией М.В. Шувалова. – Самара : Самарский государственный технический университет, 2018. – С. 95-99. – EDN YMPUPJ.

6. Urban Screens Reader: Urban Screens in Turin and Milan: Design, Public Art and Urban Regeneration / Simone Arcagni. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2009.

7. Маккуайр С. Медийный город. Медиа, архитектура и городское пространство / пер. с англ. М.: Strelka Press, 2014.

© Серкова У.А., 2022

УДК 7.03

У ИСТОКОВ СОВЕТСКОГО ДИЗАЙНА

AT THE ORIGINS OF SOVIET DESIGN

Сидорина В.С., Авезова Б.С.

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

It can be said that the origin of the concepts that determined the development of the Soviet and Russian design originated in VKHUTEMAS, the first post-revolutionary workshop for designers. According to the article «VHUTEMAS: Where the First Soviet Designers Studied and What they Created», the appearance of VKHUTEMAS (Higher Art and Technical Workshops) was associated with the revolution of 1917 and the reform of art education, which began a year later [1].

The main prerequisite for the creation of VKHUTEMAS was the realization of the fact that in the 20th century the world began to change rapidly, and a completely new aesthetic was needed for the modern world. An emphasis was placed on the cost-effectiveness of design solutions, rational use of materials and space, design of multifunctional and mobile products. Superficial adornment was also rejected on principle. Many of these postulates are still the design canons.

In 1918, the Imperial Academy of Arts was abolished, and Free State Art Workshops became new creative educational centers. «The academic education program was replaced by a system of individual art workshops, where students could choose their own mentors – representatives of any artistic direction» [1]. Entrance tests were also a thing of the past. Workshops began to open all over the country, and two appeared in the capital at once: the first workshop was created on the basis of the Stroganov School, the second one – on the basis of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. In the autumn of 1920, the

Moscow workshops merged into VKHUTEMAS – the main creative institute of the country.

The structure of VKHUTEMAS has been changing throughout the ten years of its existence, but it has always been quite innovative. For the first time, artistic and production disciplines were united and equalized in rights, and art has now acquired quite practical tasks. Referring to Burova M. and the article «VHUTEMAS: Interesting Facts and the Main Representatives», in the buildings of Rozhdestvenka and Myasnitskaya streets, they began to train a new type of artists, who had to invent a fundamentally different artistic language for the subject-spatial environment of the Soviet man [1,2].

The schools of VKHUTEMAS can be divided into Art and Production. There were only three Art faculties in VKHUTEMAS: Architecture, Sculpture and Painting. Their history shows that not all the teachers of the workshops were the adherents of radically new views. Moreover, the instructors of the traditional direction had a lot of the followers among the students.

The struggle of ideas was especially pronounced at the Faculty of Architecture. From the very beginning, there were two departments: academic one and another one – related to the search for a new architectural language. Until 1924, the first prevailed, and after that, – the second. The spirit of innovation initially came out ahead at the Sculpture faculty. The work with nature here was not idealized, and the human body was reflected in the works in different spatial relationships. Also, in contrast to the Academy of Fine Arts, where marble, bronze, gypsum were mainly used, VKHUTEMAS often worked with hard stone or wood, metal or glass. However, at the Painting faculty, the trends of pre-revolutionary painting were actively developing. Here, the creative manner of the students was strongly influenced by the manner of the teacher.

There were five production schools in total: Textile, Ceramic, Printing, as well as Woodworking and Metalworking, which were later merged into the "Dermet faculty" (= wood+metal). «The main task of the production faculties was to educate an artist, who is well acquainted with the production process, and after graduation will be able to put his knowledge into practice» [3]. At each of them, much attention was paid to practice. The Ceramic faculty was closely connected with the Dulevsky Porcelain Factory, and the Textile faculty collaborated with the Trekhgornaya Manufactory. Almost all teachers taught on the job, and students worked at specialized enterprises in parallel with their studies. Also, instructors often combined educational tasks with actual competitive tasks so that students could better understand what the real tasks facing representatives of their profession are.

As it was noted, the main center of experimental research in VKHUTEMAS was the Main Department - a propaedeutic course, similar to for course at the Bauhaus, where students of all specialties were taught the general laws of perception and color transmission, the basics of spatial thinking and shaping, rhythm and composition [2]. As it was mentioned «The alphabet of

VKHUTEMAS consisted of four disciplines: "Space", "Volume", "Graphics" and "Color"» [3]. In the course of "Graphics", students rarely created classical still life, but worked mainly with unexpected textures and compositions made of brick, wood, glass. In addition to depicting real objects, they also took a course in graphic design on a flatness, the typical task of which is to build a composition "left-to-right" or "top-down" from the simplest geometric shapes. In the course "Color", there were 8 disciplines at all, including the study of the physical and optical properties of color.

The basis of the discipline "Space" was a development of spatial thinking and perception. In turn, the discipline "Volume" was built on new approaches to the search for forms. In fact, VKHUTEMAS was a laboratory, where the theoretical ideas of the avant-garde were tested and implemented. At the Dermet faculty, students were engaged in the development of transformable furniture, under the guidance of Anton Lavinsky. Complex solutions of residential cells were also designed. The authorship of the most famous of them belongs to El Lisitsky. Thanks to the printing faculty, a lot of constructivist posters, bills, and book covers appeared. The famous agitation fabrics (agittextile) with their complex geometric composition were also born largely thanks to VKHUTEMAS. The peculiarity of these fabrics was that the patterns with recognizable symbols of the era were distinguishable only on close examination. From afar, it seemed that the surface was covered with some abstract compositions.

Additionally, of course, VKHUTEMAS graduates have left their mark on architecture. For example, the Moscow Planetarium was built according to the project of Mikhail Barsch and Mikhail Sinyavsky. «VKHUTEMAS' activity was not limited to education: workshops were engaged in restoration, protection of cultural heritage, study and renovation of architectural monuments» [4]. In the 1910s and 20s, a huge number of architectural masterpieces were lost, but some were saved and restored, including the ones rescued by the staff and students of VKHUTEMAS. In 1917, during the shelling, the Moscow Kremlin was seriously damaged. One of the restoration teams was headed by the Dean of the Faculty of Architecture of VKHUTEMAS Ivan Rytsky. Students were often taken to work on the restoration of monuments. In 1927, VKHUTEMAS was renamed VKHUTEIN – the Higher Institute of Arts and Technology, which was disbanded three years later, in 1930. Some faculties became parts of the educational institutions that already were existed at that time, others became independent institutes. According to the article «VKHUTEMAS: Interesting Facts and the Main Representatives», this is how the Polygraphic Institute, the Art and Industrial College, the Moscow Architectural Institute and the Textile Institute appeared [2].

In his author's discipline "Culture of Material" at the Dermet faculty, Vladimir Tatlin emphasized the need for organic interaction of the texture and shape of the object with the human body and its sensations. A soft spring chair made of beech by a student of the Dermet faculty – Nikolai Rogozhin – fully corresponds to this concept. In his work, he tried to elegantly solve the problem

of a muscle cramping from sitting in one position for a long time. A springy spring structure under the seat helped a person to change the center of gravity. It felt as if you were floating “on an elastic stream of air”.

Dynamically organized things, according to Alexander Rodchenko, were one of the most promising areas in the design of the subject world. Such things could be changed according to the needs of a person, as well as could save the space of the apartment. Students came up with folding shelves and bookstalls, armchair beds, folding glasses and spoons, etc. Furniture projects were based on the same principle. One of them is Morozov's transforming table.

Another bright representative of the Institute, whose creations we can see now, is Zakhar Bykov and his benches. Among his educational works were an ashtray, a ceiling lamp, a travel kettle, a folding bookshelf and a kiosk. In the 1930s and 1940s, he designed interior details for several Moscow metro stations – for example, he came up with some original benches. Their purpose was not only to make passengers rest, but also to inform them. The main element was metal racks for arrows indicating the direction of trains and exits to the city, that were attached to the back of a two-sided seat. In addition, the ventilation and decorative heaters invented by Bykov for the upper lobby have been preserved at “Semenovskaya” metro station» [2].

Moreover, VKHUTEMAS has had and continues having a huge influence on Japanese architecture and culture. The Japanese people are perhaps the most interested in this school among all the foreigners. They still come, watch, study and publish books about the Russian constructivism of the first half of the 20th century. Same for Russia, it is impossible to imagine even the educational process without the ideas of this school. In almost every modern project, we see elements developed by VKHUTEMAS. That means, VKHUTEMAS lives – in the minds, in the mentality of people.

Список использованных источников:

1. Бурова М. ВХУТЕМАС: где учились первые советские дизайнеры и что они создавали. URL: <https://www.admagazine.ru/architecture/vhutemas-gde-uchilis-pervye-sovetskie-dizajneri-i-chto-oni-sozdavali?ysclid=19da1fm4ud763766660>, 2020.

2. ВХУТЕМАС: интересные факты и главные представители. URL: <https://www.elledecoration.ru/heroes/design-history/vkhutemas-interesnye-fakty-i-glavnye-predstaviteli/?ysclid=19da2117p936379515>, 2020.

3. Сочалин О. Топ 10 фактов, которые необходимо знать о ВХУТЕМАС. URL: https://www.architime.ru/specarch/top_10_vkhutemas/vkhutemas.htm, 2021.

4. Пендина П. Век ВХУТЕМАСа: архитектура, в которой мы живем. URL: <https://www.culture.ru/materials/256305/vek-vkhutemasa-arkhitektura-v-kotoroi-my-zhivem?ysclid=19jpbtj79k223433024>

© Сидорина В.С., Авезова Б.С., 2022

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ 3D-ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА

Сидорченко А.О.

Научный руководитель Портнова Т.В.

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

На сегодняшний день 3D-технологии широко используются во многих сферах деятельности человека. Это объясняется тем, что их применение практически всегда гарантирует многочисленные преимущества в использованной отрасли. Теперь эта тенденция дошла и до индустрии моды. На наш взгляд использование 3D-технологий является одним из наиболее перспективных методов проектирования костюма. На основании проведенного исследования мы докажем, что эта тенденция сохранится, а также усилится в будущем развитии этого направления.

Первым этапом представленного метода проектирования костюма является 3D-сканирование. Этот этап разработки необходим для создания трехмерной копии нашего объекта. Существует большое количество аппаратов для осуществления данной работы. В нашем случае этой установкой является 3D-сканер «Artec Eva». Для качественного выполнения задачи нам нужно было получить достаточно точную, а также структурированную модель человеческого тела. Эта конфигурация сканера не требует ни маркеров, ни калибровки, но это не мешает ему совершить быстрое сканирование в высоком разрешении и ярком цвете [2]. Для его работы используется собственное программное обеспечение производителя «Artec Studio». Оно содержит все передовые инструменты редактирования и регистрации сетки, необходимые для этого этапа разработки. Для начала работы нужно выбрать правильное положение объекта, а также надежно зафиксировать его на время выполнения процесса. Это производится для избежания некорректного отображения модели. Выполнение правильного сканирование не является особо трудоемким процессом, так как при возникновении каких-либо ошибок система программного обеспечения автоматически подает звуковые и визуальные сигналы. Правильная процедура сканирования подразумевает перемещение 3D-сканера вокруг выбранной модели. При этом процессе работы система программного обеспечения воспроизводит процесс автоматического выравнивания сканируемой поверхности в режиме реального времени. Единственным критерием положения точки начала сканирования объекта является удобство пользователя. Для обеспечения полного захвата сканированного объекта пользователь при необходимости может выполнить

неограниченное количество сканов. Также для упрощения этого процесса можно разделить сканирование модели на 2 части, отсканировав сначала переднюю, а затем заднюю часть объекта. Но для получения единой модели система должна произвести выравнивание всех отсканированных изображений. Для этого в программном обеспечении оборудования есть специализированный алгоритм совмещения, который способен выполнить эту задачу за относительно небольшое время – несколько секунд. Программное обеспечение обладает возможностями по оптимизации сетки, поэтому следующим этапом разработки является применение различных функций редактирования [3]. Одной из этих функций является сглаживающая кисть, которая применяется для устранения незначительных внешних дефектов, получившихся в ходе отрисовки плоскости. Для того, чтобы убрать значительные внешние дефекты в виде потеков или каких-либо еще образований используется функция удаления деталей. В нашем случае также необходимо воспользоваться возможностями программного обеспечения для отсечения ненужных поверхностей и заполнения оставшихся полостей.

Вторым этапом представленного метода проектирования является работа по созданию самого костюма в выбранном 3D-приложении. Для этого «Artec Studio» дает возможность экспорта файла в самые распространенные 3-D форматы, подходящих для работы с самыми современными 3D-приложениями по типу «Blender» или «Maya».

Дальнейший этап разработки зависит исключительно от создателей проекта. Автор должен осуществить свою задумку с помощью многочисленных возможностей выбранного 3D-приложения. В результате работы должен получиться проект похожего вида [4] (рис. 1).



Рисунок 1 – Работа берлинского модельера Анны Вильхеми

На основании проведенных опытов был выделен ряд основных преимуществ использования 3-D технологий в проектировании костюма.

Цифровое конструирование позволяет сэкономить значительное количество времени и денег. Время, необходимое для создания образцов, будет сокращено, так как каждая незначительная ошибка или погрешность измерения могут быть исправлены в цифровом виде, что позволяет не начинать всю работу с образцом с нуля. Вследствие этого финансовые затраты проекта неизбежно уменьшатся. Использование 3D-технологий помогает экономить финансовые ресурсы даже после завершения процесса проектирования. Если конечный материал имеет неидеальную посадку, которую невозможно легко исправить при традиционных методах проектирования, так как появляется необходимость изготовления

совершенно нового изделия. В нашем же случае корректировки могут быть выполнены в цифровом виде, что снова уменьшает финансовые затраты проекта.

Использование 3D-технологий способствует экологически чистому методу производства. Как и многие другие индустрии, индустрия моды ответственна за большое количество отходов, образующихся в результате ее деятельности. С помощью 3D-технологий образцы и эскизы могут быть созданы в цифровом виде, что определенно снизило бы количество отходов этих производств. Этот подход обеспечил бы нам более чистое и пригодное для жизни общество.

3D-технологии дают возможность экспериментировать. Автор проекта способен сотворить абсолютно любую, даже самую оригинальную идею. При выборе этого метода нет практически никаких ограничений, что дает столь ценную свободу действий создателям работы.

Цифровые костюмы позволяют заказчикам упрощенно контактировать с модельерами. С помощью 3D-технологий потенциальные покупатели могут указать на недостатки работы или же просто утвердить проект, не выходя из дома.

У компаний индустрии моды, использующих 3D-технологии в своей деятельности есть возможность продажи цифрового продукта. При объединении технологий дополненной реальности и этого метода проектирования костюма создается виртуальный образ для онлайн-аватаров пользователей [5]. Некоторые компании уже используют эту возможность получения финансовой прибыли (рис. 2).



Рисунок 2 – виртуальный образ от дома Gucci

Этот метод проектирования укрепляет связь между модой и современными технологиями. 3D-технологии способствуют росту этой индустрии и с учетом их популяризации эта тенденция сохранится.

В результате проведенного исследования мы с уверенностью можем сказать, что использование 3D-технологий действительно является одним из наиболее перспективных методов проектирования костюма.

Список использованных источников:

1. Воган У. Цифровое моделирование / пер. с англ. И. Л. Люск; науч. ред. Я. Е. Егурич – М.: ДМК Пресс, 2022. – 430 с.: ил.
2. "Artec Eva", Artec Europe – <https://www.artec3d.com/portable-3d-scanners/artec-eva>
3. "3D-сканер: Artec Eva", ФабЛаб Технопарка университета ИТМО – <https://fablab.itmo.ru/equipment/artec-eva/>

4. "German fashion designer uses Artec Eva to bring her vision to life", Anna Wilhelmi, 31.10.22 – <https://www.artec3d.com/cases/creating-high-fashion>

5. "Would you spend \$10,000 on a virtual dress? Gucci is betting on it" , Elizabeth Segran, 08.09.2020 –<https://www.fastcompany.com/90546878/would-you-spend-10000-on-a-virtual-dress-gucci-is-betting-on-it>

© Сидорченко А.О., 2022

УДК 721.058.2

ВЛИЯНИЕ КОНСТРУКТИВИЗМА НА ПРЕДМЕТЫ МЕБЕЛИ В ДИЗАЙНЕ ЖИЛОЙ СРЕДЫ

Силаева А.П.

Научный руководитель Мирошниченко Е.С.

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

Люди всегда нуждались в комфортной среде, которая соответствовала бы ритму их жизни. Художники-конструктивисты создавали здания функциональными и выразительными. Такой эффект достигался благодаря формам и материалам. Особое внимание уделялось также и организации жилых помещений и конструированию мебели. Конструктивизм в дизайне интерьера сложно спутать с другими стилями, он проявляется в строгости, простоте и удобстве. Такой стиль решил проблемы жилищных условий людей 1920 годов прошлого века.

В дизайне интерьера «новый стиль» характеризовался подчеркнутой унификацией, упрощением и бездекоративностью форм. В концепции конструктивизма, у зарождения которого стоял В. Татлин, определяющую роль играл конструкторско-избирательный подход к проблемам формообразования» [1]. Стиль отвечал потребностям людей в простом и функциональном жилище без лишних изысков. Представитель модерна Хенри ван де Вельде утверждал, что конструкция вещи, заключающая в себе определенную функцию, сама по себе уже красива и имеет декоративные свойства [2].

Конструктивизм утверждает ненужным любое излишество в элементах, в которых нет практического смысла и жестокой необходимости. В наши дни это остается все также актуально.

В 20-30 годы XX века на смену стиля модерн пришел конструктивизм, ставший ведущим стилевым направлением в архитектуре и дизайне. Именно в тот период жесткого политического режима, кризиса в стране и нестабильного общественного настроения были заложены основы современной предметной культуры. Изначально вещи (мебель) были неудобными тем, что рассчитывались на многокомнатные апартаменты,

хотя уже действовало покомнатное расселение в коммунальных квартирах. Мебель, занимавшую и без того мизерную площадь, надо было менять, подстраивать под вынужденные условия жизни. Так и начала развиваться экспериментальная новаторская линия проектирования мебели. Художники-конструктивисты начали разрабатывать минимальные по составу и возможности дешевые наборы мебели. Они проектировали различные встроенные, убирающиеся, трансформирующиеся и многофункциональные изделия. Особое внимание уделялось предметам мебели наиболее массового спроса: стулья, кресла, письменные и обеденные столы, трансформируемые кресло-кровать и диван-кровать. В 1925 году Е. Семенова спроектировала для своей однокомнатной квартиры шкаф-перегородку, вмещающую в себе гардероб с антресолюю, открытые полки, тумбу с рабочей поверхностью. В 1926 году А. Мартынов разработал многофункциональный трансформирующийся мебельный элемент. Из нескольких таких элементов можно было собрать диван, койку, этажерку, умывальник. В 1928 году И. Лобов разработал проект оборудования жилой комнаты площадью 16,35 м², рассчитанную на двух-трех человек [3].

В производстве удобной и лаконичной мебели в стиле конструктивизм отличилась также и знаменитая немецкая школа строительства и художественного конструирования Баухауз, созданная в 1919 году архитектором Вальтером Гропиусом. Мебель Марселя Бройера, руководителя мебельной мастерской Баухауза с 1925 года, известна простотой и удобством. Стулья (1926-1927 гг.), столы (В9 1927 г.), кресла (кресло «Василий» (В3) 1925 г.) выполнены из хромированных металлических гнутых труб [4]. Предметы мебели такого стиля часто встречаются в современных жилых помещениях и еще долго будут востребованными у потребителей.

В 21 веке интерьер в стиле конструктивизма притягивает к себе внимание и наполняет дом атмосферой серьезности и благородства. «Дом – это машина для жилья», по мнению Ле Корбюзье, в котором нет места лишним деталям. Такой стиль содержит в себе черты хайтека, минимализма, модерна. Мебель с прямыми линиями и острыми углами, она монолитна, утилитарна, целесообразна и мобильна. В отделке предпочтение отдается чистым натуральным поверхностям: светлое дерево, ДСП, серый бетон, блестящий металл. Поверхность также может окрашиваться в основные цвета без примесей.

Интерьер просторный и комфортный с нестандартной планировкой, содержащей элементы индустриализации (балки, перегородки балки). Для лучшего освещения выбирают панорамные окна и открытые лоджии. В интерьере не приемлемо украшательство и декоративность, предметы должны быть функциональными. «Фактически дом – это шкафы, с одной стороны, столы и стулья – с другой. Все остальное – нагромождение» – Ле Корбюзье [2].

Сейчас люди при выборе мебели также учитывают удобство и комфорт. Каждый предмет интерьера тем и уникален, что делает жизнь комфортной. Поэтому такая мебель проста, но достаточно интересна.

Мебель, не несущую никакой полезной функции, не используют. Мягкую мебель выбирают геометрической формы и без лишних деталей. Обивка – плотная и однотонная.

Предпочтение отдается раскладывающимся диванам, встроенным шкафам и «стенкам», обеспечивающим местами хранения небольшие жилплощади. В эту же «стенку», встраивался и книжный шкаф, и письменный стол, а в некоторых случаях и кровать: она могла как откидываться, так и располагаться в нише, компенсируя отсутствие отдельной спальни. Даже кровать можно считать не такой уж необходимой вещью в доме: ее вполне мог заменить хорошо всем знакомый диван-трансформер с прямыми ножками, деревянной или обтянутой тканью спинкой и прямоугольными подушками, которые можно было уложить по-разному в зависимости от времени суток и необходимости. Вся эта мебель была изобретена в непростое для страны время, однако спустя сто лет люди не отказываются от нее.

Главная особенность мебели – единый монолитный каркас. Витиеватые, закругленные и ажурные формы не подходят для мебели в стиле конструктивизм. Отметим особенности каждой комнаты в современной квартире. Например, в гостиной присутствуют только самые необходимые вещи. Большой диван строгих форм (если позволяет площадь, то угловой или четырёхместный), журнальный столик, минимальный набор дополнительной мебели: шкаф, открытый стеллаж, тумба под телевизор. Кухня проста и лаконична. Кухонный гарнитур без ручек, дверки открываются при помощи нажимного механизма. Поверхность глянцевая или матовая, но чаще всего выбирают глянцевую. Стол стеклянный с минимум декоративных элементов. Подойдет салфетница, графин для воды или ваза для цветов. Фартук глянцевый или имитирующий камень. Столешница выполнена под мрамор. Стулья простые металлические (отсылка к Баухаузу). Акцент в спальне – большая деревянная кровать, изголовье которого простое без лишних элементов и украшательств. Идеально подходит монолитное дерево. По бокам кровати размещают два небольших прикроватных тумбы с выдвигаемыми ящиками без ручек [5, 6, 7].

Таким образом, конструктивизм породил две эпохи. Зародившийся стиль в 1920-1930 годы заложил основы минимализма и функционализма в архитектуре, дизайне интерьера и мебели, решив тем самым ряд проблем, связанных с обустройством малогабаритных жилых помещений. Строгая, элегантная, рациональная мебель в стиле конструктивизма была и остается востребованной. Она выполняет все необходимые функции, не нагромождает пространство и делает жизнь людей комфортной.

Список использованных источников:

1. Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм– концепция формообразования. – М: Стройиздат, 2003.– 576 с.: ил.
2. Сайт «МДМ» [Электронный ресурс]: Евгений Щедрин, Исторические стили в европейском искусстве мебели. – Режим доступа <https://www.mdm-complect.ru/advice/articles/istoricheskie-stili-v-evropeyskom-iskusstve-mebeli-konstruktivizm/>
3. История дизайна: учеб. пособие/ Н.А. Ковешникова. – 6-е изд., стер.–М.: Издательство «Омега-Л», 2019. – 256 с.: ил.
4. Сайт «bauhausarchiv museum für gestaltung» [Электронный ресурс]: Архив Баухауза. – Режим доступа <https://www.bauhaus.de/de/sammlung/>
5. Сайт «МЕБЕЛ.RU» [Электронный ресурс]: Марина Мельник, Мебель в стиле конструктивизм. – Режим доступа <https://mebel.ru/articles/dizayn-i-stili/mebel-v-stile-konstruktivizm/>
6. Сайт «RemontBP» [Электронный ресурс]: Кухня в стиле конструктивизм: лучшие проекты в большом количестве фотографий. – Режим доступа <https://www.remontbp.com/kuhnja-v-stile-konstruktivizm/>
7. Сайт «Artyhomes.ru» [Электронный ресурс]: Полина Артемьева, Конструктивизм в интерьере, сделано в СССР. –Режим доступа <https://artyhomes.ru/konstruktivizm-v-interere/#gostinaya>

© Силаева А.П., 2022

УДК 745.03

ЖЕНЩИНЫ В ИСТОРИИ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНА

Симанина А.В., Бондарчук М.М.

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

Говоря об истории дизайна, чаще звучат мужские имена, и как будто бы женщины были исключены из сферы дизайн проектирования. Изменение качества жизни, общественных запросов и канонов повлекло за собой волну бытовых реформ и революций, менялся не только облик дома и общественных пространств, но и наполнение предметами. Комфорт женщины в частности и людей в целом занял свою нишу в сфере дизайна.

Для восстановления исторической справедливости необходимо перечислить имена женщин, стоявших у истоков предметного дизайна: Марианна Брандт – первая женщина, работавшая в мастерских по металлу легендарной школы Баухауз, ставшая их директором [1].

Серебряный чайник авторства Марианны вошел во все учебники по «Баухаузу» и есть в коллекции Британского музея (рис. 1). Футуристические сервизы Брандт сегодня считаются предвестниками современного

промышленного дизайна, изделия по ее проектам производятся на фабриках и по сей день [2].



Рисунок 1 – Серебряный чайник, автор Марианна Брандт

Она разрабатывает образцы ламп и осветительных приборов для нового здания Баухауса в Дессау. В 1926-1927 годах художница проводит в рабочей командировке в Париже. Здесь она изучает в первую очередь мастерство фотографии и фотоколлажа, в особенности в аспекте отображения жизни большого города и места женщины в нём. После отъезда Махой-Надя в 1928 году М. Брандт становится руководителем металлообрабатывающего производства в мастерских Баухаус в Дессау. Такие вещи как лампы, чайные и кофейные сервизы, пепельницы считают одними из лучших образцов «Баухауса» периода Веймара и Дессау.

Проблема неизвестности Эйлин Грей состоит в том, что она была женщиной в архитектурно-художественном обществе. Эйлин Грэй никогда не входила в состав творческих гильдий, ремесленных объединений или женских движений (очень популярных в начале XX века). Она всегда работала в одиночку, и это было основой её неповторимости.

Эйлин Грей почти всю жизнь прожила в одиночестве, придумывая вещи – удобные, оригинальные и очень смешные – и строя для них дома (в которых сама же и жила). Хотя ни тому, ни другому она формально не училась. У баронессы Эйлин Грей не было формального архитектурного образования, и проектировать мебель её нигде специально не учили.

Одна из знаменитых инноваций Эйлин Грэй – кресло Vibendum – одно из самых узнаваемых произведений дизайна XX века. Это кресло с регулируемой спинкой (положение работа-отдых), а форма самой спинки, по словам Эйлин Грэй навеяна шинами Michelin. Кресло было специально разработано для владелицы шляпного бутика, мадам Матье. Эйлин Грэй получила заказ на дизайн квартиры с пожеланием, что это должен быть «новый, оригинальный, инновационный проект» [3]. Процесс занял четыре года (1917-1921 гг.) – был создан Vibendum, дизайн стен, ковры, мебель, светильники. Vibendum – относительно большой предмет – глубина 840 мм, высота 740 мм, видимая часть опоры – хромированная сталь. Кресло Vibendum (рис. 2) было задумано как часть модернистского движения, которое полностью, принципиально отличалось от традиционных работ.



Рисунок 2 – Эйлин Грей, кресло Vibendum, кожа, нержавеющая сталь, 1929. Музей дизайна. Лондон.

Кресло – удобно, в нём легко уютно обстроится. Ножки сделаны из полированной хромированной трубки из нержавеющей стали, каркас сиденья – из бука, спинка, соединенная с подлокотником, состоит из двух полукруглых трубок, обернутых мягкой подкладкой и обтянутых натуральной кожей.

Как минимум, две современные европейские компании ClassiCon и Agam воспроизводят эту модель до сих пор, а модные глянцевые журналы не устают публиковать стильные интерьеры с моделями, созданными сто лет назад Эйлин Грей.

Шарлотта Перриан работала в проектной студии Ле Корбюзье. Шарлотту интересовала эргономика, комфорт и удобное положение человеческого тела во время отдыха. Она рассчитывала бюджеты и затраты на массовое производство мебели. Шарлотта Перриан проектировала стулья из стальных хромированных трубок (рис. 3), занималась оформлением Парижской выставки 1937 года, комнат в Cite Universitaire и «Марсельской единице», лыжного курорта в Савойе [4]. Сегодня мебель её авторства выпускает бренд Cassina.



Рисунок 3 – Вращающееся сиденье (1927 г.), Музей декоративного искусства, Париж.

Лилли Райх была не только единственной женщиной в Немецком Веркбунде, но и первой, кто стал его директором. Лилли Райх вместе с Людвиг Мис Ван дер Роэ она проработала 13 лет, участвуя в том числе и в создании мебели для Павильона Германии в Барселоне [5].

Она профессионально занималась промышленной вышивкой, оформлением витрин и выставок. Она разработала множество интерьеров для этой выставки, в том числе «Жилое пространство в зеркальном стекле» в Штутгарте. Несмотря на то, что имя её мужа Чарлза Имз наиболее известно, Рей Имз была художницей и самостоятельной единицей. Кроме Time-Life chair, который, по версии многих источников, был полностью её собственной разработкой, она была сосредоточена на цвете, материале и рисунке, создала целые коллекции текстиля с базовой палитрой и абстрактными геометрическими формами.

В период Первой мировой войны Лилли превратила свою мастерскую в швейную, затем в одиночку возобновила карьеру дизайнера. Репутация студии, в которой она разрабатывает одежду, модные аксессуары, витрины, мебель и интерьеры, растет, и в 1920 году она стала первой женщиной, избранной в руководящий совет Веркбунда.

Флоренс Нолл Бассетт училась у легендарных представителей архитектуры и дизайна XX века, таких, как Вальтер Гропиус, Марсель Бреер вместе со своим мужем Гансом Холлом она открыла одну из самых могущественных мебельных компаний и показала миру революционный подход к планированию интерьера [6]. С ее подачи появился новый вид офиса – простой, современный, лишенный огромных дубовых столов и лишних перегородок (рис. 4).



Рисунок 4 – Круглый стол, дизайн Флоренс Нолл, Knoll, 1961 год.

Вклад Флоренс Нолл в модернизм сложно переоценить. После трагической гибели Ханса Нолла в автокатастрофе в 1955 году она стала директором компании Knoll и оставалась на этом посту вплоть до 1960 года, когда решила уйти на понижение в должности, чтобы заниматься исключительно дизайном. Наследие Флоренс, несомненно, простирается далеко за пределы века, который определил ее творческий путь.

Список использованных источников:

1. Брандт, Марианна. Википедия, свободная энциклопедия. <https://ru.wikipedia.org/?curid=7968214&oldid=119373810>
2. «Железная леди», которая совершила прорыв в промышленном дизайне, а о ней забыли: Баухауса Марианна Брандт. <https://kulturologia.ru/blogs/090819/43871/>
3. Эйлин Грей, Бибендум и икона дизайна.
4. https://zen.yandex.ru/art_deco
5. Перриан, Шарлотта. Википедия, свободная энциклопедия. <https://ru.wikipedia.org/?curid=3588031&oldid=119712134>
6. Райх, Лилли. Википедия, свободная энциклопедия. <https://ru.wikipedia.org/?curid=8813422&oldid=124386796>
7. Нолл, Флоренс. Википедия, свободная энциклопедия. <https://ru.wikipedia.org/?curid=8385561&oldid=125739783>

© Симанина А.В., Бондарчук М.М., 2022

УДК 7.05

ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА НАД ВИТРАЖОМ В РАМКАХ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ

Симонова В.М., Криволапова Г.А.

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

В рамках академической программы преподается дисциплина «Искусство витража». Пропедевтика – обязательная часть вузовской художественной программы. Задачей студента является задача анализа художественного произведения, выявления его художественных черт и особенностей, таких как композиция, цветовое решение и образы. В работе над витражом происходит углубленное изучение технологических приемов, сохранности произведения, историческая и архитектурная ситуация. Изучаются реставрационные приемы, основанные на международном музейном опыте.

Начало работы происходило с изучения техники росписи. Для самой первой копии был выбран английский витраж 15 века из ратуши Норвича (рис. 1). На нем изображен волынщик. Есть много примеров ангелов, играющих на музыкальных инструментах. Этот период характеризуется изображениями ангелов с разными инструментами, например арфой, цитоле (четырёхструнный инструмент с корпусом) или цитрой, а также волынкой, цимбалами и гусями. Они изображены, так как упоминаются в Псалме 150.



Рисунок 1

Задачей дисциплины первоначально являлась копия гравюры на прозрачном стекле (тарелка или плоский лист стекла), а затем создание витража размером 30x40 см. Академической программой сформулирована задача изучения технических задач живописи по стеклу. Был приобретен полезный опыт в работе с формами, фактурами, графическими задачами над росписью стекла.

Учебный год начался с изучения холодной обработки листового стекла. Обращалось внимание как краска ложится, какие связующие используются (вода, глицерин, гвоздичное масло), какие приемы используются для достижения поставленной задачи (кисть, спонж, апельсиновая палочка, перо, лезвие). Обучение было направлено на отработку техники росписи при создании витража.

Особым направлением является освоение способа нанесения и свойства «протравы» – это способ диффузного окрашивания стекла солью серебра. В отличие от силикатной краски, которая является перетертым цветным стеклом, протрава при высокой температуре окрашивает стекло на несколько микронов входя в реакцию со стеклом меняет его цвет. Протрава может иметь цвет от лимонно-желтой до коричневой в зависимости от концентрации, плотности нанесения и температуры обжига.

В рамках дисциплины «Основы производственного мастерства» происходит обучение поэтапной работе над витражом. Был выбран образец с изображениями ангелами, затем отрисовка картона вручную карандашом на бумаге в натуральную величину. Происходило исследование технологии производства витража, а именно сбор материала, создание картона (две кальки: на одной полностью отрисованный витраж с тоновым разбором, вторая с рисунком протяжек для того, чтобы по ней резать стекла), подбор стекла, вырезание стекла, обработка, роспись, сборка витража. На рис. 2 представлена готовая курсовая работа.



Рисунок 2

Для витража традиционно используются фактурные стекла для достижения максимального оптического эффекта – рассеивания света. Осуществляется самостоятельное изготовление фактурного стекла путем нагревания в печи на текстурной основе.

Вторым заданием является проектно-графическое копирование образца витража (50x35 см.). Классификация позволяет выявить пластику произведения, технологические особенности сборки, образы витража.

На рис. 3 представлен витраж из церкви Святого Петра в Боксворте, Англия. Это часть парного витража. Они находятся при входе в храм справа и слева. Текст, изображенный на архитектурной детали, переводится как: «По праву руку от тебя радость навеки» справа, «В твоём присутствии полнота радости» слева.



Рисунок 3

На рис. 4 представлена готовая курсовая работа семестра.



Рисунок 4

Темой летней практики является стилизация растительных и животных форм. Задача – создание целостной композиции с использованием горячих и холодных техник обработки стекла, нахождение образа, качественно выполненной сборки.

Темой моей работы явилась трансформация ветви сирени. Задача состояла в упрощении формы до характерного знака. Творческим решением явилось использование отражательных свойств стекла (зеркало), создание объемной пространственной композиции.

После создания эскиза выполняется макет из картона в натуральную величину для решения выносных элементов витража. Для решения цветовой задачи была использована одна цветовая гамма.

Итогом работы стал готовый витраж (рис. 5).



Рисунок 5

Дисциплина «История витража» в РГХПУ им. С.Г. Строганова способствует развитию необходимых знаний в области художественного стеклоделия. Витраж является важным элементом современной архитектуры, позволяет решать новые задачи и реализовать авторский взгляд на художественное проектирование произведений в общественной среде.

Список использованных источников:

1. <http://www.norfolkstainedglass.org/angels/angels.shtm#nogo>
2. <https://www.papworthteamchurches.org/st-peters-church-boxworth.html>

© Симонова В.М., Криволапова Г.А., 2022

**ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕХНИКИ И СПОСОБОВ
АРМЯНСКОГО ИГОЛЬНОГО КРУЖЕВОПЛЕТЕНИЯ**

Симонян А.Г., Бутко Т.В.

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

В истории культуры всех стран мира кружево считают предметом роскоши, так как наличие кружев в одежде или быту свидетельствовало об определенном уровне благосостояния [1]. Кружево наиболее ярко и многогранно отражает культуру повседневного быта народа. Ручное, а именно, игольное кружевоплетение является древнейшим высокохудожественным методом создания костюма, изделий быта и интерьера, который в настоящее время используют в своих коллекциях как российские, так и зарубежные модельеры. Миуччи Прада отмечал, что «кружево – это великолепный атрибут моды» [2]. Игольное кружевоплетение с давних времен было широко распространено в разных областях Армении, но данное искусство уже пару сотен лет практикуется в разных странах [3]. Старинные материальные образцы кружева не сохранились, так как тонкие шелковые нити, из которых изготавливались кружева, не долговечны [4], но древность их появления и наличие известно благодаря летописным средневековым источникам, а также записям европейских путешественников [5]. В музеях Армении хранятся исторические образцы игольного кружева периода конца XIX века [4].

Армянское игольное кружево – одна из разновидностей игольных кружев, которое выполняется при помощи иглы, нити и ножниц [6]. Его особенностью является простота, легкость и воздушность ажурного рисунка, которая создается благодаря разреженности петель, напоминающих сетчатую структуру. Рисунок также выделялся богатством, разнообразием и самобытностью композиций. Как правило, делается узор круглой формы в виде розеток, но при этом возможно выполнение кружевного рисунка и любой другой формы, например, по краю полотна, по сторонам изделия квадратной формы. Узор плетется вместе с фоном и представляет собой утонченный растительный орнамент в виде маленьких цветочков, деревьев, листиков и арок, которые, при соединении друг с другом в рисунке могут создавать целый объемный и рельефный мотив. В работах армянского игольного кружева также отражаются народные армянские мотивы. Ритмичные узоры на кружеве располагаются концентрическими рядами, образуя эллипсы, окружности, квадраты, создающие ощущение бесконечности. Одним из любимых мотивов является изображение солнца в виде нескольких изогнутых полумесяцев,

расположенных вихреобразно, по кругу. Такое кружево изготавливали для отделки одежды или в виде штучных изделий, например, для создания манжет или воротников, отделки нижнего белья, головных платков, скатертей, носовых платков и салфеток.

В зависимости от региона Армении в процессе кружевоплетения использовались различные цветовые сочетания, отличались по орнаментации и качеству ниток, сохраняя при этом технику шитья. Исследования показали, что по игольному кружеву можно определить регион плетения [1]. Например, в Киликии кружевные изделия были похожи на ванские, но в связи с тем, что первые плелись из толстых ниток, кружево получалось массивнее. Ванские же отличались воздушностью, а ряды узоров образовывали пояса и выполнялись из тонких и белых катушечных ниток (скатерти, салфетки овальной или круглой формы, покрывала). Каринские кружева были обильно украшены реалистично выполненным растительным орнаментом, но они выполнялись более плотным швом [5].

Армянское игольное кружево выполняется в результате комбинации петелек и узелков. Его основным элементом является узелковый шов. Отличие от обычного петельного шва заключается в том, что при затягивании петли образуется узелок, благодаря которому кружево не распускается. За счет регулирования длины нити между узелками, добавлением дополнительных или недостающих петель из предыдущего ряда можно получать множество различных узоров. Нитки используются самые обычные, хлопчатобумажные катушечные, которые имеются дома у любой хозяйки [7]. Армянское игольное кружево можно плести в обоих направлениях, но в зависимости от направления будут меняться узлы. В процессе плетения образуются две стороны, из которых выходит нить: с одной стороны нить идет от изделия/узора, а с другой выходит из ушка иглы. Основным правилом образования узла является то, что нити с обеих сторон всегда обхватывают иглу «навстречу» друг другу. Это происходит за счет того, что нить, выходящая из изделия, всегда кладется на иголку, а нить, выходящая из ушка – под иголку [7]. Техника проста, но кропотлива и требует тщательного и точного исполнения. В случае отделки кружевом края изделия, например, платка, нити прокладывают по его обработанному петельными стежками краю или по намеченному рисунку, закрепляя таким образом кружево на ткани. При создании отдельного небольшого изделия, например, салфетки, основой орнамента является сдвоенная нить, которая соединена в кольцо. Нитку направляют справа налево, а ряд петель завязывается на скользящем узле: протянутую нить покрывают туго затянутым узелковым швом в обратном направлении. На нее уже плетется первый ряд рисунка, который выполняется в виде одинаковых небольших узелков (рис. 1а), а поверх, вторым рядом (рис. 1б), делается узор в виде розетки с широкими лепестками, в виде «арок», «мережек» и других приемов в технике филейных работ [6]. Затем лепестки, или предыдущие

стежки соединяют между собой более короткими стежками, то есть кружево создается благодаря завязыванию узлов на предыдущем круге в изделии, создавая небольшие петли из нити, на которой в последствии можно завязывать следующий круг узлов. Для петельного стежка в данном кружеве нить можно обвести вокруг иглы дважды, в результате чего образуется узлообразное утолщение. Раньше в качестве каркаса изделия для придания жесткости, а также для более длительной эксплуатации кружева использовался конский волос, который вплетался вместе с нитью.

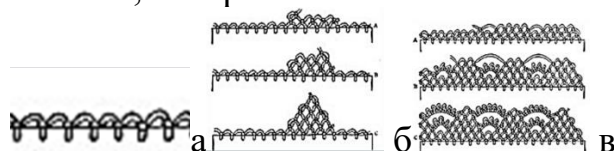


Рисунок 1 – Армянское игольное кружево: а) первый ряд; б) второй и последующие ряды; в) этапы получения фрагмента кружева [8]

Несмотря на всеобщее желание усложнить декоративность изделия в 50-х годах 20-го века, армянское игольное кружево сохранило четкость и точность своего рисунка, античную строгость, приверженность традициям [9]. Кризисы и изменения в истории Армении также не повлияли на традиции в технике плетения армянского игольного кружева. И именно игольное кружево считается истинно национальным исторически аутентичным в современной Армении. Примеров использования игольного кружева в современной одежде не было обнаружено. Поэтому внимание обращено на примеры его использования в историческом национальном армянском костюме (рис. 2).



Рисунок 2 – Использование армянского игольного кружева в национальном женском костюме

Использование кружева при моделировании современной одежды позволяет подчеркнуть изысканный стиль костюма. Многообразие параметров, используемых материалов, сюжетных рисунков способно сделать его применение гармоничным в самых разных моделях. Развитие технологий получения этого сложного художественно – композиционного элемента позволит расширить возможности широкого и разнообразного его использования в моделировании одежды, создавая предпосылки к расширению ассортимента высокохудожественной продукции.

Список использованных источников:

1. Армянская игольная техника кружевного шитья. [Электронный ресурс] URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/7/26/--3?ysclid=19v3jmdldb703520401> (дата обращения 26.07.2017)
2. Симонян А.Г., Бутко Т.В. Традиции кружевоплетения при проектировании одежды в современном мире инноваций. Сборник научных

трудов по итогам Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения профессора В.Е. Зотикова: (25 мая 2022 г.). Часть 3. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2022. – с. 34-37.

3. Все об игольном кружеве. [Электронный ресурс] URL: <https://vplate.ru/kruzhevo/igolnoe/?ysclid=19v4xbvmd6232140352> (дата обращения 10.02.2018)

4. Игольное кружевоплетение Армении. [Электронный ресурс] URL: http://www.tonb.ru/about_the_library/about_the_library.php?ELEMENT_ID=32440 (дата обращения 15.04.2021)

5. Кружево и вышивка: армянское рукодельное искусство. [Электронный ресурс] URL: <https://armmuseum.squarespace.com/news-blog/handiwork> (дата обращения 05.09.2019)

6. Портал «Википедия». Армянское игольное кружево. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%BC%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_игольное_кружево#cite_note-1 (дата обращения 01.10.2022)

7. Армянское кружево так, как учила меня мама. [Электронный ресурс] URL: <https://www.stranamam.ru/post/12780100/> (дата обращения 13.06.2017)

8. Армянское кружево с.1923 - редкие методы игольного кружева. [Электронный ресурс] URL: <https://www.liveinternet.ru/users/irishka26rus/post299330088/> (дата обращения 12.11.2013)

9. Народные промыслы Армении. [Электронный ресурс] URL: <https://culture-art.ru/народные-промыслы-армении/> (дата обращения 27.04.2016)

© Симонян А.Г., Бутко Т.В., 2022

УДК 712-1

ПРОБЛЕМЫ УПРАВЛЕНИЯ КАЧЕСТВОМ ДИЗАЙНА ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Синева А.И., Жулькова Ю.Н.

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

В Автозаводском районе города Нижний Новгород проводилась реконструкция сквера на улице Героя Советского Союза Прыгунова в рамках проекта «Формирование комфортной городской среды».

Сквер долгое время был в заброшенном состоянии, часть его территории окружал синий забор, за которым велась закладка фундамента

под караоке-бар. Его невозможно было использовать в целях комфортного отдыха, развлечений, однако некоторые горожане использовали его в качестве места для выгула собак.

Судьба сквера решалась еще с 2016 года, так как до этого момента участок сквера арендовала компания «Прогресс-НН». В 2016 году администрация города приняла решение вернуть участок городу.

Схема мероприятий I очереди благоустройства появилась уже в 2018 году (рис. 1).



Рисунок 1 – Схема мероприятий I очереди благоустройства

Предполагалось установить детские и спортивные площадки, лавочки, урны, устройства наружного освещения, видеонаблюдение и зону wi-fi для комфортного отдыха, а также провести работы по высадке зеленых насаждений и устранение деревьев, попадающих под критерии аварийности (рис. 2).



Рисунок 2 – Реконструкция сквера в рамках программы «Формирование комфортной городской среды»

С точки зрения средового дизайна, территория должна была грамотно удовлетворять потребности горожан, улучшая городскую среду, однако на примере проекта реконструкции этого объекта г. Н. Новгорода, можно рассмотреть современные проблемы дизайна предметно-пространственной среды.

В 2020 году были завершены работы по благоустройству сквера на улице Прыгунова. Главная цель дизайна предметно-пространственной среды – это делать ее комфортной для любых групп населения, однако проанализировав результат работы на данном объекте, можно выделить некоторые неучтенные факторы местности, что повлекло за собой ряд неудобств для местных жителей [1].

Инициативный опрос двух групп местного населения (жители близлежащих домов и посетители сквера) выявил ряд недостатков в проектировании реконструкции сквера.

Дома на ул. Прыгунова расположены отчасти в шахматном порядке так, что некоторые из них располагаются ближе к скверу. Проектировщиком не был учтен этот нюанс и детские площадки были установлены напротив

именно таких домов, что доставляет дискомфорт, проживающим в них людям. Практически круглосуточный шум мешает спать, дистанционно работать, а порой открыть окно для проветривания помещения в летний период. Такая же ситуация с лавочками, которые расположены так, что сидящие на них люди смотрят в окна домов, тем самым вторгаясь в частную жизнь жильцов.

Озеленение сквера было произведено частично. Дизайнер-проектировщик не предусмотрел, что ограждение по периметру сквера уничтожит живую изгородь, которую так и не восстановили, что не только портит внешний вид сквера, но способствует нарушению ПДД (рис. 3). Некоторые посетители сквера перелезая через забор потенциально создают опасную ситуацию на проезжей части [3].

Также был создан аварийный участок при выходе из сквера, а так как «лежачие полицейские» не были установлены, было зафиксировано несколько ДТП с участием детей, пришедших или приехавших на велосипедах и самокатах в сквер на детскую площадку, и автомобилистов, которые после поворота набирают скорость и не успевают заметить человека, переходящего в том месте дорогу, которая окружает весь сквер.

Плохая освещенность сквера приводит к тому, что здесь в ночное время собирается большое количество человек, нарушающих спокойствие близ стоящих домов и совершающих акты вандализма, распитие спиртных напитков (рис. 3), которых не останавливает видеонаблюдение, установленное в сквере. Также высаженные цветы-многолетники (тюльпан, астра, крокус, шалфей дубравный, эхинацея пурпурная и др.) подверглись полному уничтожению.



Рисунок 3 – Вандализм в сквере на улице Прыгунова

Анализируя вышеперечисленные результаты исследования, можно сделать вывод о том, что главная проблема современного дизайна предметно-пространственной среды – это некомпетентность дизайнеро-проектировщиков, а также недостаточный предпроектный анализ местности, на которой предстоит его реализация.

Не был проведен комплексный опрос местного населения, а единичное положительное мнение присутствующих на площадках не отражает мнения большинства [2].

Также из-за благоустройства сквера пострадали и близлежащие территории. Так, например, были демонтированы бордюры вдоль дорог, а после уничтожения кустарников вдоль проезжей части, названной администрацией в разговоре с недовольными жителями «неконтролируемой порослью», которую с их же попустительства перестали подстригать в

последние 6-7 лет, автомобилисты стали ставить свои машины под окнами жилых домов, уничтожая колесами последние остатки газонов.

Также авторы настоящей статьи резюмируют, что выделенных на реализацию проекта денежных средств не хватило, по утверждению сотрудника Администрации. Это приводит к невозможности устранения последствий и внесению корректировок в последствия «благоустройства» территории, которые несут разрушительный характер.

Подводя итоги, авторы настоящей статьи предлагают изменить расположение объектов благоустройства, тем самым удовлетворяя потребности как местных жителей, так и посетителей площадки.

Список использованных источников:

1. ili-nnov.ru – история благоустройства сквера на улице Прыгунова - [Электронный ресурс] – Режим доступа - URL: <https://ili-nnov.ru/kto-stoit-za-vtoroj-zhiznyu-skvera-na-prygunova> (дата обращения: 01.11.2022).

2. НижнийНовгород.рф - В Автозаводском районе началось благоустройство второй очереди сквера на улице Прыгунова - - [Электронный ресурс] – Режим доступа - URL: <https://нижнийновгород.рф/news/1601> (дата обращения 01.11.22)

3. Синева А.И., Синева Н.Л. Критическое мышление как драйвер развития инноваций в графическом дизайне // В сборнике: Инновационные технологии управления. Сборник статей по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Новгород, 2021. С. 33-36.

© Синева А.И., Жулькова Ю.Н., 2022

УДК 75.025.4

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К РЕСТАВРАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ ГОРОДА НИЖНИЙ НОВГОРОД

Синева А.И., Синева Н.Л.

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

В далёком 1914 году завершилась постройка фабрики «Маяк» по заказу Сергея Рукавишникова – нижегородского купца-миллионера. Архитектором выступал Фёдор Шехтель.

Фабрика «Маяк» располагается в историческом центре Нижнего Новгорода. Одна его сторона выходит на улицу Рождественская, а другая – на Нижне-Волжскую набережную. Из-за разного фасада с двух сторон само здание можно назвать «двуликим». Фасад, выходящий на улицу Рождественская, был выполнен в стиле модерн. При входе в здание располагаются скульптуры рабочего и крестьянки, которые являются аллегорическими фигурами промышленности и сельского хозяйства (рис.

1). Фасад со стороны набережной – псевдоготический: узкие высокие окна и стрельчатые башенки [1].



Рисунок 1 – Фасад здания по улице Рождественской

При постройке подбирали ту фасадную плитку, которая будет стойко противостоять всем волжским погодно-климатическим условиям. Внутри располагаются красивые лестницы, покрытый пол шестигранными плитками и даже лифт.

Изделия фабрики очень ценились и всегда были нарасхват, но в 90-ые годы из-за поступления на рынок разнообразной и недорогой китайской продукции рентабельность снизилась. «Маяк» закрылся. Но здание не спешили сносить. Нижегородцам так нравилось это сооружение, что даже к 800-летию Нижнего Новгорода было принято решение провести реставрационные работы. У реставраторов была задача – вернуть исторический облик фабрики «Маяк» и у них это получилось. Реставрация никак не повлияла на внешний вид здания, сохранив все исторические изюминки (рис. 2, 3).



Рисунок 2 – Фабрика «Маяк» в XX веке до проведения реставрационных работ



Рисунок 3 – Фабрика «Маяк» в наши дни после реставрации

Реставрацией здания «Маяка» занимался Владимир Анатольевич Молоканов – руководитель нижегородского филиала Российской ассоциации реставраторов, генеральный директор ЗАО «СМУ-77». При обследовании проекта было замечено, что между плиткой и кирпичом – пустота. Эта пустота занимает 80% всего сооружения. В каких-то местах даже прорастают растения. Причиной этому стало крепление плитки на жёстком растворе. Соответственно, со временем плитка и стала отходить от основания. Помимо этого, имеются проблемы с кирпичом: где-то он крошится, где-то есть выеденные участки. С плиткой также имеются проблемы: где-то она покрашена, а где-то её вовсе нет [3].

На реставрационные работы было выделено 52 миллиона рублей. План реставрации охватывал не только фасад фабрики, но и интерьер. Предполагалось проведение тестовых работ, а также использование инновационных методов.

В первую очередь специалисты произвели вычинку кирпича (частичную замену элементов), затем сняли всю историческую плитку. Именно над плиткой была произведена самая кропотливая работа. Её перебрали, заново отлили и знатно потрудились над её дизайном. Старая плитка имеет эффект цек, или эффект кракле – узорчатые трещины. Этот эффект можно получить при вытаскивании плитки из печи и быстром охлаждении, в то время как само основание одной температуры, а глазурь – другой. Поэтому керамисты сперва подбирали тон, а потом специально неправильно охлаждали плитку для получения такого же эффекта. Чтобы плитка держалась крепко, было принято решение пробурить весь фасад и залить полимерным составом. Кроме того, были восстановлены штукатурка, металлические элементы пинаклей (фиалов), лепной декор.

Внутри здания были произведены работы по усилению кирпича инновационным методом инъектирования, то есть, сверлились большие отверстия, вставлялись пакеры и под давлением закачивался специальный раствор [2].

Были отреставрированы 8 окон, главная входная группа, лестница, декоративное ограждение лифта, обновлена штукатурка стенка.

Реставрация исторического здания Нижнего Новгорода длилась на протяжении полутора лет. По окончании реставрационных работ фабрика не является обычным украшением города – в ней открылась Академия «Маяк» им. А.Д. Сахарова. Просторные комнаты бывшей фабрики стали многофункциональными площадками для школьников и студентов. Также в комнатах располагаются коворкинги, библиотеки, кафе, конференц-залы – всё, что нужно для работы и учёбы. Академию «Маяк» включили в федеральные проекты президентской платформы «Россия – страна возможностей». Таким образом, реставраторы, впервые используя в Нижнем Новгороде инновационные методы, не только восстановили здание, но и дали ему вторую жизнь.

Список использованных источников:

1. Богородицкая Н. А. Нижегородская ярмарка: исторический очерк. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет, 1991. – 62 с.

2. Нижний800.ru – в любой момент мы можем открыть новые факты о здании Маяка [Электронный ресурс] – Режим доступа - URL: <https://nizhny800.ru/vfokuse/articles/v-lyuboj-moment-myi-mozhem-otkryit-novyie-faktyi-o-zdanii-mayaka> (дата обращения: 30.10.2022).

3. Синева Н.Л., Вагин Д.Ю., Масленникова Н.В. Экономика впечатлений в индустрии гостеприимства и сервиса // Наука Красноярья. 2020. Т. 9. № 2-4. С. 157-161.

© Синева А.И., Синева Н.Л., 2022

УДК 391:687

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ БРЕНДОВ

Клименко М.И., Синякова В.Е.

Научный руководитель Гусева М.А.

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

Обращение к образам русского народного костюма и возможность интерпретировать культурный код нашей Родины всегда волновали российских модельеров и дизайнеров [1]. Интерес к традициям русского народа и к его народному костюму зародился еще в начале XX в. За все это время он не уменьшился, а стал более выраженным. Самым знаменитым модельером, работающим с народным костюмом, стала Надежда Ламанова. В 1925 году на Всемирной выставке «Art Decoratifs» в Париже её коллекция с ручной вышивкой традиционными орнаментами поразила всех присутствующих [2]. Творчество Ламановой породило новый взгляд на искусство народного костюма и повлияло на актуальность русской культуры во всем мире.

В настоящее время модная индустрия также черпает вдохновение из богатой истории человечества [3]. Дизайнеры одежды нередко используют русские мотивы в своих работах, причем отсылки к культуре нашей страны можно найти не только в коллекциях Haute Couture, но и в ассортименте изделий для широкого потребления. В России найдется огромное количество брендов, обращающихся к русской культуре: Slava Zaitsev, Levadnaja Details, Sergey Sysoev, Alena Akhmadullina, Beautiful Criminals, Ulyana Sergeenko и многие другие. У каждого дизайнера есть свой неповторимый стиль, но всех их объединяет одно - любовь к этническим корням России, которая нашла свое физическое воплощение в модных коллекциях.

Ирина Матюшенко, основательница бренда Beautiful Criminals, считает, что модная индустрия немного устала от постоянного масс-маркета, и будущее стоит за индивидуальным и творческим подходом. При создании коллекций она обращается к нашим этническим корням, что помогает создать современное искусство, сформировать совершенно новый взгляд на традиционный костюм. В бренде Ирины Матюшенко можно

встретить ярко выраженные отсылки к народному костюму, которые могут сочетаться с современной одеждой. За основу многих своих моделей бренд берет традиционный свободный или трапециевидный крой с падающими линиями и использованием простых геометрических форм (рис. 1).

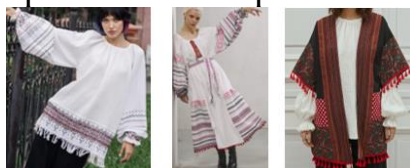


Рисунок 1 – Изделия бренда Beautiful Criminals [4]

Представленные изделия показывают красоту и богатство женского наряда с его яркими вышивками в духе старины. Бренд сохраняет традиции, использует геометрические, растительные или животные мотивы в вышивке вышивках. Изделия выполнены в традиционных красных, белых, черных, песочно-желтых, светло-зеленых и голубых цветах. Beautiful Criminals отлично внедряет дух русской народной одежды в современную моду. Бренд на своем примере показывает прекрасное сочетание современности и старины. В коллекциях можно встретить не только осовремененные традиционные детали народного костюма, такие как широкие расшитые рубашки, сарафаны или кафтаны, но и современные вещи – футболки, топы, худи и т.д. В них явно прослеживается этнический дух через принты на изделиях (рис. 2). Это русские мотивы, представленные в виде изображения молодых девушек в народных костюмах, переработанная вышивка цветочного орнамента, или изображения, относящиеся к русским народным сказкам. При этом дизайнер бренда не забывает про цветовую гамму, присущую русскому костюму.

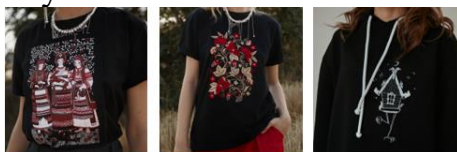


Рисунок 2 – Этнический принт на современных изделиях [4]

Изделия бренда AKHMADULLINA, созданного русским дизайнером Аленой Ахмадуллиной, также транслируют народный культурный код. Так, для специальной коллекции Fall-Winter 2022-2023 разработано платье свободного кроя, характерного для русского костюма (рис. 3а). В качестве декоративного элемента выступает стилизованная под вышивку аппликация с цветочными мотивами, которые были распространенным традиционным орнаментом. Особенностью композиции платья в русском стиле является симметричное расположение декоративного элемента [5]. Другое изделие из той же коллекции также имеет свободный крой и трапециевидную форму (рис. 3а). На вдохновение бренда русским народным костюмом указывает характерная цветовая палитра, состоящая из черных, красных, золотых оттенков [6]. Рукава обоих платьев представлены в виде овальной формы, что также является особенностью кроя русского костюма. Алена Ахмадуллина творчески интегрирует исторические элементы в

современную моду, совмещая дань традициям с креативными нововведениями.

Народное ремесло стало вдохновением и для дизайнера Светланы Левадней, создателя бренда Levadnaja Details. В ее работах четко прослеживается использование элементов русского костюма (рис. 3б). На блузках, платьях, юбках и других изделиях присутствует декоративная отделка в виде традиционной вышивки и орнамента. Встречаются плечевые изделия, напоминающие русскую рубаху. Важной отсылкой к народному костюму являются простая геометрия кроя [7], свободный, летящий силуэт. Сохраняя традиции, дизайнер использует натуральные ткани: лен, шелк, шерсть. Декоративным решением для большинства изделий является ручная вышивка с использованием полудрагоценных камней, жемчуга, бисера [8]. Цветовая палитра бренда также апеллирует к истокам русского костюма: присутствуют красные, синие, золотые, бежевые оттенки. Дизайнер адаптирует традиции под современные тенденции моды и использует современный крой и пастельные цвета.



Рисунок 3 – Модели одежды в русском стиле: а) платье от бренда AKHMADULLINA для Fall-Winter 2022-2023 [9]; б) блузка с вышивкой от бренда Levadnaja Details [10]

Современная мода отражает быстрое и изменчивое течение событий в мире. Когда темп жизни ускоряется, человечество нуждается в устойчивом культурном фундаменте, который возвращает людей к истинным ценностям и проверенной столетиями эстетике. Очарование русского народного костюма нашло отражение во многих произведениях искусства, а особенно элементах модных изделий. Без обращения к корням и памяти об истории предков невозможно создание долговечного искусства. Поэтому важная задача современных дизайнеров – сохранить культурный код и колорит нашей Родины, гармонично переплетая традиции костюма и новые, актуальные для современного мира мотивы.

Список использованных источников:

1. 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/

2. Надежда Ламанова. И императорское платье и народный костюм. LIVEJOURNAL [Электронный ресурс] URL:

<https://hlenka.livejournal.com/81968.html?page=1> (Дата обращения: 28.10.2022).

3. Алибекова М.И. Демократичность русского народного костюма. Конспект лекций: Учебное пособие – М.: МГУДТ, 2015. – 26 с.

4. BEAUTIFULCRIMINALS [Сайт] URL: <https://beautifulcriminals.com/> (дата обращения 15.10.2022)

5. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка. М.: Искусство, 1972. 29 с.

6. Чернодед А.Б. Этнический костюм: традиции vs глобализации (на примере русского народного костюма) // Вестник славянских культур, Т. 43. – М.: Саратов, 2017. – с. 261-265.

7. Березина А.П. Особенности фольклорного стиля и русского традиционного костюма // Сборник трудов II международной научно-практической конференции «Инновации и дизайн» – М.: ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», Санкт-Петербург, 2022. – с. 96-105.

8. 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.

9. AKHMADULLINA [Сайт] URL: <https://akhmadullina.ru/> (дата обращения 15.10.2022)

10. Levadnaja Details [Сайт] URL: <https://levadnajadetails.com/> (дата обращения 25.10.2022)

© Синякова В.Е., Клименко М.И., 2022

УДК 391.1

РОЛЬ КОСТЮМА В ФИЛЬМЕ А.А. ТАРКОВСКОГО «АНДРЕЙ РУБЛЁВ»

Синя В.А., Третьякова А.Е.

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

Фильмы А.А. Тарковского всегда отличались невероятно глубоким символизмом, смыслы были сокрыты во всём: персонажах, декорациях, диалогах, в костюмах. И костюм не менее важен в этом процессе, чем другие атрибуты сюжета. Именно костюм, даже вне кинематографического контекста, всегда был отражением эпохи и характера человека, его мировоззрения.

По мнению многих режиссёров, костюм играет даже большую роль по сравнению с декорацией. Ведь он может поведать даже о состоянии души героя на протяжении всей картины. В историческом аспекте костюм на экране – отражение той эпохи, которая транслируется зрителю. В начале развития кинематографа многое заимствовалось у театра и живописи, точнее это были съемки театрализованных постановок.

XX век внёс огромные коррективы во все сферы жизни человеческой. И сфера кинематографии тоже претерпела изменения, она стала видом искусства, в котором реализовывались талантливые деятели кино. Они сделали кинообраз и более достоверным, и более условным одновременно. Язык кино податливо изменялся в ногу с эшелонами современности.

А.А. Тарковский – сложный режиссер, свои картины он снимал скрупулезно, отработывая каждый момент сценария, уделял большое внимание не только игре актеров, но и визуальным эффектам, костюмам и декорациям для полноты передачи кадра. Несмотря на наличие цветных пленок снимал фильмы в черно-белом формате, иногда перемежая цветными кадрами. В итоге он снял за свою жизнь всего семь художественных полнометражных фильмов, каждый впечатался в историю кинематографа в виде шедевра. И фильм «Андрей Рублёв» вобрал в себя того настоящего многогранного Тарковского в самом его широком понимании. Художником по костюмам на тот момент была Л.Ю. Нови. Художественная и смысловая сути картины чрезвычайно сложны [1].

В процессе атрибутирования сохранившихся костюмов из фильма «Андрей Рублев» можно попытаться разобраться, в чем заключено ядро киностилистики Тарковского с точки зрения костюмных решений. Поскольку именно эти решения производят визуальное впечатление на сердце зрителя, чувство сопереживания появляется у него, когда он видит видим героя в лохмотьях.

Кино всегда стремилось к зрелищности, а вместе с этим достоверность отходила на второй план. И это проблема всего мирового кинематографа, который даже в наши дни очень много внимания уделяет цифровым спецэффектам, обезличивая игру актеров, стирая смысл сценария. А.А. Тарковский намеренно обращается к черно-белому формату изложения истории. Это некий вызов прогрессу, уличение его в фальшивости, режиссёр намерено возвращается к истокам, чтобы приблизиться к той самой достоверности о давно минувших веках.

«Андрей Рублёв» – ценнейшая грандиозная фреска в истории кино. Она настолько многообразна, мозаикой складывающийся сюжет вокруг исторической личности – монаха Андрея – стал своего рода летописью о жизни этого значимого человека в иконописи России.

Можно отметить, что этот фильм – единственный фильм Тарковского, где костюмы так чётко и открыто объединяются в ансамбль, послушно подчиняясь среде декораций, их окружающих. У зрителя происходит

полное погружение в процесс: больше нет дистанций между прошлым и настоящим, и это слияние настолько «безболезненно» для восприятия, что исторический кинороман легко выходит за рамки экрана.

Костюмы просты и естественны, подчёркивая тем самым, что человеческая оболочка не властна над смыслом. Рождение образа времени во всей этой овчинной выделке, лаптях, грубой холстины, образа, в котором нет романтики, роскоши русских мехов, красоты. Такая нарочитая простота является символом честности и уважения к прошедшей действительности, восприятия её без прикрас и желания излишнего украшения.

Костюмы «Андрея Рублёва» выглядят как подлинные: местами потрепанные, поношенные, зритель верит, что так могли облачаться люди того времени. Это делает такие костюмы «живыми» и «говорящими». Перед ним предстают все герои картины: лапотные крестьяне, артельные мастеровые, пёстрые татары, деловитые монахи – иноки, келари, иконописцы, настоятели. Художник по костюмам Л.Ю. Нови создала более 200 эскизов, буквально прорисовала каждого из той «орды» героев, которая будет населять экран. Впоследствии режиссёр будет жалеть о том, что «Мосфильм» не сможет сохранить столько любовно созданных творений из-за отсутствия подходящих условий для хранения [1].

М.Н. Мерцалова, консультант по историческому костюму, помогла воссоздать «дивный лик народа-творца» – связать богатый исторический образ создания одежды, мир, обычаи и традиции с искусством и архитектурой. Для режиссера, для зрителя важна не столько достоверность, сколько создание точного образа-характеристики состояния мира и героев [3].

Подрясник Андрея Рублёва вроде бы всюду одинаков, но играет значительную «немую» роль – он то скрывает его в темноте, то оправдывает его молчание, то делает его похожим на птицу с перебитыми крыльями. За неимением обширной информации о жизни героя, понять и почувствовать его тонкую душу несложно, увидеть его веру и мировоззрение. Душевные порывы Андрея обрели свою телесность в его работах.

Эскиз костюма главного героя был утверждён сразу. Но много времени ушло на его воплощение – режиссёр долго сомневался насчёт предложенной ткани, ему не хватало фактурности, в итоге Тарковский вернулся к первоначальному варианту. Ткань отличалась податливостью и пластичностью, не стесняя при этом движений актера. В сценах, где Андрей бежит, его костюм принимает причудливые формы, напоминающие птицу или просто отражая собственную драматургию персонажа, тем самым создавая множественность отсылок к новеллам, из которых состоит картина. Это и подчёркивает многозадачность созданного художником образа в целом и значимость костюма в искусстве кинематографа [2].

Список использованных источников:

1. Галаджиева Г. Г. «Художники советского кино», Москва, 1984

2. Кузнецова В. А. «Костюм на экране», Ленинград, 1975
 3. Мерцалова М.Н. «Поэзия народного костюма», Москва, 1988
- © Синяя В.А., Третьякова А.Е., 2022

УДК 67.03

АКТУАЛЬНЫЕ КОНЦЕПЦИИ РЕСАЙКЛИНГ-ДИЗАЙНА

Скалкина В.В.

Научный руководитель Домовцева Н.В.

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

С каждым днем проблема загрязнения окружающей среды и ухудшения экологического состояния планеты становится все более острой. Ежедневно на свалки свозят тонны мусора, который еще сотню лет будет отравлять нашу планету. Самым опасным и распространенным видом отходов в XXI в. является пластик и изделия из него: пакеты, бутылки, посуда, предметы обихода, техника и т.д.

Анализируя ситуацию, можно сделать вывод: основная проблема пластика – короткий срок службы. Если оценивать жизненный цикл материала, то экологические издержки пластика в четыре раза ниже, чем у металла, картона или бумаги. Вместо того, чтобы приносить пользу обществу и экологии, пластиковые изделия оказываются на свалках. Синтетический материал начинает разлагаться под воздействием солнечных лучей. В процессе выделяются вредные вещества: углекислый и угарный газ, фосген и бромистый водород. Рассчитать скорость разложения пластика трудно. На этот процесс влияет несколько факторов: тип материала, влажность и температура. Но приблизительные, не утешающие исследования материала прогнозируют, что одноразовый подгузник и зубная щетка исчезнут только через 500 лет, а стакан кофе, который был куплен в кофейне перед работой, будет лежать на свалке не менее 30 лет.

Кажется, что самый простой выход из ситуации – сжигание бытового мусора. Но при горении пластик, как и другие виды твердых коммунальных отходов, выделяют ядовитые пары, которые вредят и человеку, и природе.

Главная проблема не в том, как мир использует пластик, а куда он отправляется из мусорных контейнеров. Поэтому правильный способ борьбы с растущими горами мусора только один – ресайклинг. В переводе с английского «ресайклинг» (recycling) означает вторичное использование. То есть вещь перерабатывают, а затем вторично используют. Правильная переработка позволяет: улучшить экологическую ситуацию в мире, экономнее расходовать природные ресурсы, сократить объемы мусора на

свалках, создавать вторсырье для последующего изготовления новых вещей.

Возвращение пластика в производство – эффективный шаг для предприятий и экологии. Ресайклинг тонны полимеров требует в среднем 10% энергии и воды от затрат на первичное производство. Если добавить к экономии неограниченное количество циклов переработки, то полимеры оказываются еще и выгодным материалом для создания многих продуктов предметного дизайна.

К примеру, российские предприятия успешно используют переработанный пластик для создания новых видов товаров. Так, компания «Умная среда» в Калининграде производит из этого материала лавки, урны и скамейки высокой прочности. В Екатеринбурге завод «Уралтермопласт» использует пластик для переработки в полимерный профиль. Полученные цветные доски в будущем становятся детскими площадками, заборами и даже мебелью для сада. Московская фирма «Аксион Рус» предложила альтернативу деревянным шпалам. Компания теперь делает их из переработанного пластика. На 1 км шпал уходит 170 т материала. Сырье поступает в «Аксион Рус» от предприятий-партнеров со всей страны. Графический дизайнер, экоактивист и создатель бренда Plastic Doom Галина Ларина сама изготовила машину по плавке пластика. Полиэтиленовые пакеты благодаря ее оборудованию получают вторую жизнь в виде дождевиков, рюкзаков, зонтов и панам (рис. 1).



Рисунок 1 – а) Уличная мебель из переработанного пластика компании «Умная среда»; б) Полимерный профиль компании «Уралтермопласт»; в) Шпалы из переработанного пластика компании «Аксион Рус»; г) Плащ из переработанного пластика Галины Лариной.

Потенциал развития у сферы переработки колоссальный, уверены эксперты. За счет притока большего объема сырья и потребности со стороны переработчиков возможен рост минимум в два раза в ближайшие 5-10 лет.

Таким образом, проанализировав ситуацию на рынке экологичной мебели, была поставлена задача на предмете «Пластическое моделирование» – предложить свой вариант дизайна малой архитектурной формы, например, мебели из переработанного пластика.

В начале процесса работы разработана концепция и создан эскизный макет из листов гофрокартона. Затем построена 3D модель в программе 3Ds Max. Во время создания 3D модели форма была доработана, изделие приобрело эргономическую форму, стало более устойчивым (рис. 2).

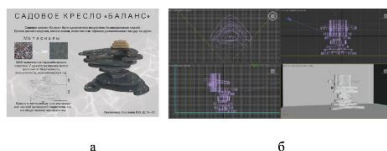


Рисунок 2 – а) Эскизный макет изделия; б) Процесс создания 3D модели.

Итогом работы стало создание проекта кресла, состоящего из 13 сегментов переработанного пластика, скрепленных между собой алюминиевой трубой. Она позволяет конструкции вращаться вокруг своей оси (рис. 3).



Рисунок 3 – 3D визуализация объекта.

В основе идеи формы – искусство балансирования камней. Детали изделия, словно камни, естественным образом уравниваются друг на друге. Представленная модель кресла, как объект малой архитектурной формы, сможет интегрироваться в общественное пространство арт кластера. Однако дизайн безграничен, поэтому кресло можно предложить, как в интерьер, так и ландшафтную среду, в зависимости от общей концепции проекта.

Таким образом, ресайклинг – дизайн с каждым годом развивается все стремительней. Люди по всему миру размышляют о влиянии наших действий и выбора на благополучие будущих поколений и планеты, а прогрессивные архитекторы, дизайнеры и производители доказывают, что современный дизайн может внести свой вклад в светлое экологичное будущее – не жертвуя при этом ни стилем, ни комфортом.

Список использованных источников:

1. 7 вещей, которые вы не знали о пластике и его утилизации / [Электронный ресурс] Нетмус: Производство, инжиниринг и продажа оборудования для переработки отходов – Режим доступа: <https://netmus.ru/press-center/articles/7-veshchey-kotorye-vy-ne-znali-o-plastike-i-ego-utilizacii/>

2. Переработка пластика: как устроена сфера в России / [Электронный ресурс] РБК Тренды – Режим доступа: <https://trends.rbc.ru/trends/green/61824ae79a79472af5cd7189>

3. Как «Умная SREDA» превращает мусорные пакеты в лавочки и урны / [Электронный ресурс] Recyclemag – Режим доступа: <https://recyclemag.ru/article/umnaaya--prevraschaet-musornie-paketi-lavochki>

4. Plasticdoom – бренд одежды из пластиковых пакетов / [Электронный ресурс] Np – mag – Режим доступа: <https://np-mag.ru/dela/ludi/plasticdoom-galina-larina-o-svoem-brende-odezhdy-iz-plastikovyh-paketov/>

5. Большие надежды: технологии для экологичного будущего / / [Электронный ресурс] ELLE: decoration – Режим доступа: <https://www.elledcoration.ru/how-to/design-tips/bolshie-nadezhdy-id6784371/>

© Скалкина В.В., 2022

УДК 821.581

ДВА ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ФЭНТЕЗИ МОСЯН ТУНСЮ: ОСНОВНЫЕ ОТЛИЧИЯ

Славутич А.С.

Научный руководитель Завельская Д.А.

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

В настоящее время язык и культура Китая получают широкое распространение в России [1]. Вследствие этого и многие современные литературные произведения китайских авторов переводят на русский язык. У современного фэнтези авторства Мосян Тунсю «Благословение небожителей» уже есть не одна русская версия. В данной статье будут рассмотрены два перевода романа: любительский перевод команды Younet Translate [2] и перевод Тебидзе Дарии и Чжан Анны [3], использованный издательством «Эксмо» в 2022 году, и будут выделены основные различия в них.

Метод исследования в этой статье: сопоставительный анализ перевода.

Для работы с переводами выбраны следующие пункты, по которым будет проводиться сопоставительный анализ: особенности отображения уровней вежливости и обращений, с ними связанных и использование транслитерации, эвфемизмы о смерти, построение предложений (порядок слов и объем самих предложений), работа с лексически повторяющимися единицами.

В современном китайском языке существуют различные способы выражения вежливости: от ряда слов с оттенком уважения до специальной группы слов для отношения к родственникам или людям старше говорящего [4]. Взаимоотношения главных героев переходят в сюжетной линии от дружественных практически к родственным, и отображается это в обращении “哥哥” в значении «старший брат, братец». В любительском переводе команды переводчиков остается форма транслитерации этого слова «Гэгэ» [2]. В переводе Тебидзе Д. и Чжан А. это слово сохраняет такую же форму из-за просьб читателей: «Читатели, уже успевшие привыкнуть к любительскому переводу, привыкли и к обилию

транслитераций. Из-за этого нам пришлось по их просьбам сохранить "гэгэ" в обращении Хуа Чэна к Се Ляню». Вследствие различного отношения переводчиков к транслитерации и появились различия в тексте: в переводе Тебидзе транслитерация сохраняется в обращении «гэгэ» как к старшему брату, «мэймэй» как обращение к старшей сестре, меры веса или длины (ли – около 0.5 км, цунь – 3,3 см), традиционных инструментов (ганбянь) и названий географических пунктов и зданий (Храм Наньян – храм солнца юга). Все эти лексические единицы имеют сноски на странице написания с комментарием переводчика. В переводе команды Younet Translate помимо [3] этого встречаются прочие транслитерации: цзяньсю (платье лучника), гоши (советник при дворе). К данным словам также прилагаются комментарии переводчиков.

Как в русском, так и в китайском языке существует большое множество эвфемизмов к понятию смерти. Один из строгих вариантов “去世” (скончаться, умереть) в оригинальной версии приводится редко и оказывается заменен на: 逝世 («покинуть сей мир» – как правило, о великих людях внёсших большой вклад в развитие общества, науки и т.п.), 谢世 («распрощаться с миром», «отойти в вечность»), 过世 («покинуть мир», «скончаться»), 下世 («уйти в другой мир»), 与世长辞 («уснуть беспробудным сном», «спать вечным сном»), 走了 («уйти навсегда»), 过去了 («отправиться навечно»). В речи у могилы генерала в 21 главе команда Younet Translate использует выражение «Верно. Ты всё правильно описал. Он погиб» [2], в то время как в переводе Тебидзе и Чжан используется назывное односоставное предложение: «Да, ты правильно сказал. Смерть» [3]. Вариант Тебидзе Дарии является более серьезным и тяжелее воспринимаемым, так как использование такого предложения создает дополнительный акцент, однако именно так отражаются чувства героя, разочарование в таком исходе (так как сам Се Лянь, говоривший это, и является тем, кому посвящена могильная плита).

Важным аспектом перевода является и сохранение или же изменение синтаксической структуры текста. В переводе Тебидзе и Чжан можно выделить такую особенность, как членение больших предложений, содержащих в себе несколько смысловых отрезков на меньшие по объему предложения или же сокращения этих предложений при лексических и смысловых повторах. Следует сопоставить предложение из первой главы. В переводе Тебидзе и Чжан «Другой случай произошел в тот же год», в переводе команды Younet Translate «Второй случай произошел тогда же, в год семнадцатилетия наследного принца». Упоминание о возрасте наследного принца было в описании первого случая, о котором говорит автор, вследствие этого предложение переводчица сокращает. Рассмотрим

пример дробления предложений: «На сей раз деяния злого духа имели последствия. Чиновник не сумел отыскать никого, кто мог бы справиться с чудовищем, и, подгоняемый гневом, он объединился со своими влиятельными друзьями». Как в оригинальном произведении, так и в переводе команды Younet это является одним предложением, однако в переводе Тебидзе Дарии и Чжан Анны предложение было разделено на фрагменты для лучшего его восприятия: «В таких случаях я разделяла длинное предложение, содержащее две или три отдельные, обособленные мысли, на, соответственно, два или три предложения в русском переводе – ставила точку там, где в русском тексте она выглядела уместнее запятой».

Помимо размера предложений следует обратить внимание на разницу в синтаксическом построении. В переводе команды Younet Translate присутствует большее количество причастных и деепричастных оборотов, которые могут находиться как в середине, так и в конце предложения: «Среди пантеона небесных богов существует один, называемый посмешищем всех трёх миров». В переводе для издания «Комильфо» их количество сокращено, что можно увидеть на примере этого же предложения: «На Небесах среди бессмертных есть одно известное на все три мира посмешище».

Таким образом, проведя сопоставительный анализ отдельных фрагментов «Благословения небожителей» в отношении синтаксической оформленности, использования эвфемизмов к слову смерть, категорий вежливости и обращений, а также использования транслитерации при переводе мы можем выявить основные различия двух переводов новеллы. В переводе Тебидзе Дарии и Чжан Анны использовалось членение предложений на смысловые фрагменты и образование из них новых предложений, понятие «смерти» избегается в меньшей степени, чем любительском переводе для уточнения смысловой окраски эпизода, а также менее активно использовалась транслитерация. В то же время в переводе анонимной команды переводчиков Younet Translate в большей степени сохраняется синтаксическая оригинальность текста, понятие смерти ближе к оригинальному тексту смягчается на различные синонимы, а также чаще используется такой метод перевода, как транслитерация.

Список использованных источников:

1. Иванова А.Я. Распространение китайского языка и культуры в России – как результат глобализации // Мир науки. Социология, филология, культурология, 2019 №1, <https://sfk-mn.ru/PDF/16FLSK119.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ.

2. Мосян Тунсю. Благословение небожителей. // электронный информационный ресурс <https://younettranslate.com/projects/blagoslovenie-nebozhiteley>. Дата обращения: 01.11.2022

3. Мосян Тунсю. Благословение небожителей. // М.: ЭКСМО, 2022 – 416 с.

4. Жуламанова, Культурные теории вежливости и стратегии речевого поведения // Изучение китайского языка– М.: «Муравей», 2003. – с. 73-83.

© Славутич А.С., 2022

УДК 7.025.4

РЕСТАВРАЦИЯ ДОКУМЕНТОВ НА БУМАЖНОЙ ОСНОВЕ

Смирнова А.С.

Научный руководитель Кащеев А.А.

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

Сложность в реставрации бумажных произведений заключается в том, что существует много сортов бумаги и компонентов, входящих в её состав. Основным компонентом для создания бумаги являются волокна: льняные, хлопковые, шелковые, древесные и др.

Бумага может отличаться по времени и месту её производства. Например, в древнем Египте был популярен папирус, он изготавливался из растений, росших на болотистых берегах Нила, в Китае использовался бамбук, шёлк, бумага делалась даже из осиних гнезд. Со временем процесс бумаги совершенствуется, начинают вводиться различные добавки для улучшения ее свойств, а также появляются машины для ускорения производства.

В процессе эксплуатации бумаги происходит постепенное её разрушение. Огромную разрушительную силу имеет свет. Под действием ультрафиолетового излучения бумага становится хрупкой. Также может оказаться опасен воздух, помимо своей окислительной способности, воздух содержит в себе пары воды, которые могут поспособствовать развитию микроорганизмов, а бумага является для них превосходной питательной средой, вследствие чего теряется однородность волокон и происходит разрушение. Однако, некоторый процент влажности очень важен для сохранности, чрезмерно сухой воздух способствует ослабеванию прочности бумаги, она становится более хрупкой. Также на бумажных объектах часто встречаются желтые или рыжие пятна, их характер зависит от наличия в них гидрата окиси железа, часто это связано с тем, что примесь может быть введена с водой, глиной или же недостаточно хорошо очищенным волокном, эти пятна могут быть и следствием жизнедеятельности микроорганизмов и вредителей. Эксплуатация человеком также имеет разрушительный характер, это, например, потожировые следы, разрывы, сгибы и пр.

До начала работ нужно определить реставрационный план. Процесс реставрации включает в себя стабилизацию, фазовую консервацию и

собственно реставрацию. Стабилизация будет включать механическую очистку от загрязнений, промывку (если это необходимо) и упрочняющие работы без изменения ее внешнего вида, также правильные условия хранения экспоната. Реставрация означает более глубокое вмешательство в структуру документа, приводящее к восстановлению его эксплуатационных свойств, например, удаление загрязнений, восполнение утрат и т.д.

Прежде чем начать восстановление, важно понять состояние объекта и причину повреждения. Для этого реставратор не просто изучает экспонат, но и проводит некоторые исследования, например, определение наличия древесной массы в бумаге, стойкость к водным обработкам красок (чернил), определить наличие утрат и т.п. Эти исследования проводятся для определения плана работы по восстановлению.

При консервации бумажных материалов, необходимо соблюдать следующие условия. Нужно уберечь объект от прямых солнечных лучей. Лучше всего хранить ценные предметы в полностью темном помещении, освещаемом только электричеством или с очень рассеянным светом (не более 75 лк). Лучше всего не экспонировать особо важные экспонаты их возможно заменить копией. Не стоит выставлять их больше 3-4 месяцев, и ни при каких обстоятельствах не оставлять при сильном освещении (не более 150 лк). Необходимо должным образом хранить экспонат, в большинстве случаев для этого используется двустороннее бумажное паспарту или окантовка стеклом. При окантовке стеклом требуется прокладка толщиной 3 мм. Хранение бумажных материалов следует осуществлять в папках или коробках, выстланных чистой бумагой, а не в больших и тяжелых пачках. Очень важно защитить бумажный материал от пыли и газа. Оптимальная температура хранения от 16 до 20°C, относительная влажность воздуха, где экспонируется или хранится бумажный материал, должна быть $60 \pm 5\%$. Документы должны быть обеспылены.

Этапы реставрации очень ответственны, все действия должны быть строго рассчитаны, а специалист должен иметь соответствующую квалификацию. Сначала производится удаление пыли, грязи и плесневых налетов механическим способом. Произведения искусства на бумаге, особенно гравюры и рисунки на тряпичной бумаге, часто загрязняются, желтеют, на них появляются различные пятна, они могут быть поражены плесневыми грибами. На экспонате укрепляют ослабленный красочный слой рисунка или текста. Далее предмет моют и отбеливают, чтобы удалить с нее желтые и коричневые пятна. Необходимо установление кислотности бумаги, её нужно нейтрализовать и промывать до тех пор, пока значение pH не приблизится к 7. Водостойкие объекты, например, гравюры, литографии, рисунки графитным карандашом и т. п. промываются в воде, а акварели, рисунки и т. п. бензилом. Производится восполнение утраченной часть экспоната, вручную или машинным способом соединив его с

соответствующим или схожим материалом. Для укрепления листа бумаги, его пропитывают раствором клеящего вещества или путем наложения пленки, либо дублировочной бумаги (наложение в основном используется для упрочнения бумаги газет, документов, архивных материалов, ценных и редких изданий книг).

Таким образом, сложность реставрации бумаги зависит от разной степени сохранности, от состава, способов нанесения изображений и стойкости материалов. Разработаны ряд различных способов реставрации, поэтому каждый предмет требует индивидуального подхода к нему.

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. Мымрина Е.В. Мастерская реставрации графики Центра грабара: история и современность, 2018 // режим доступа: <https://cyberleninka.ru/>

5. ГОСТ 7.50-2002 СИБИД. Консервация документов. Общие требования // режим доступа: <http://docs.cntd.ru/>

6. ГОСТ 7.48-2002 СИБИД. Консервация документов. Основные термины и определения // режим доступа: <http://docs.cntd.ru/>

© Смирнова А.С., 2022

УДК 7.046.1

ИССЛЕДОВАНИЕ СИМВОЛИКИ ОБРАЗА СЛАВЯНСКОЙ БОГИНИ ДИВИИ И ПРИМЕНЕНИЕ ЕГО В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

Снигирь А.В., Шамшина Л.М.

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

В статье рассматривается влияние образа богини из славянской мифологии на формообразование в современном костюме и воплощение символики в новые элементы одежды посредством креативных технологий.

Концепция коллекции заключается в возрождении элементов славянского костюма из мифологических источников. Богиня луны Дивия послужила вдохновением и основным символом в костюме. Путем репрезентации образа в наши дни костюм не потерял своих традиционных элементов, и в авторской коллекции можно их увидеть.

Дивия – богиня луны в славянской мифологии, упоминается в «Беседе Григория Богослова об испытании градом». Из этого следует, что Дивия является женским воплощением Дыя – Зевса в древнеславянской литературе [1]. Богиня была создана для того, чтобы освещать людям путь даже в темноте, если заглянуть в справочник мифологических персонажей, то можно увидеть, что «див» переводится с древнеславянского как «сияние, свечение» [2]. Отсюда следует, почему богиню луны называли именно Дивией. По мифологическому сюжету луна каждую ночь выезжает на своей колеснице, запряженной белыми конями, чтобы заменить своего брата Хорса – бога солнца и освещать путь людям своим холодным светом. Дивия описывается как загадочная, тихая девушка, у которой в волосы вплетена лунница – ее оберег и символ.

Толкование лунницы связано напрямую с Дивией, она означает женскую силу, и в древнеславянские времена женщины через оберег просили благополучия. Рожки в этом символе, направленные вниз, повествуют о земле и рождении. Так же лунница часто распространялась, как элемент головного убора [3].

Символ Луны встречается не только в мифологии, но и в древнерусских сказках, как например, в алтайской рассказе «Как солнце и луна людей спасали» [4]. Сюжет сказки повествует о том, что луна поглотила злодея Дельбегена и теперь он живет внутри, а мы видим его как пятна, которые присутствуют на ночном светиле. Так же в албанской сказке «Как луна и солнце друг к другу в гости ходили» [5], где Солнце хотел подарить Луне платье из облаков, но портной не смог сшить это платье, потому что она постоянно меняет свой облик и превращается в месяц, полумесяц или полнолуние.

Белый, как самый древний и сакральный цвет не искореним из человеческой жизни. Он прошел через все века и продолжает играть важную роль в искусстве художественного проектирования костюма [6]. Таким образом, в авторской коллекции будет использована белая ткань, так как в традиционном изображении Дивии белый цвет имел символику холодного света во тьме, недостижимой светящейся звезды. Муаровый принт с перламутровым отливом так же будет использоваться на ткани как элемент, который передаст свечение и лунное сияние [8]. Платья и юбки длиной в пол – символ элегантности и утонченности, загадочности, как и в характере богини. Так же в коллекции будут использованы изделия с авторским принтом, имитирующим поверхность луны и ее формы (рис. 1). Спроектированные модели в коллекции напоминают силуэтами облака, в которое Солнце хотел нарядить Луну в древнеславянских сказках [4, 5].



Рисунок 1 – Мудборд к авторской коллекции

Новые технологии в дизайне современного костюма актуальны в своем использовании через различные методы. 3D печать не исключение – это построение трехмерного объекта из CAD-модели или цифровой 3D-модели. В этом процессе материал осаждается, соединяется слоями и затвердевает под управлением компьютера для создания трехмерного пространства [7].

Впервые 3D печать в индустрии моды использовала голландский дизайнер Айрис ван Херпен в 2010 году на международной неделе моды в Амстердаме. После этого 3D печать внедрилась в индустрию моды и такие бренды как Continuum Fashion, Shapeways, использовавший метод селективного лазерного спекания. Таким образом на сегодняшний день есть несколько методов печати:

моделирование методом наплавления, достаточно недорого, но из минусов низкое качество и возможны дефекты;

селективное лазерное спекание помогает создать замысловатый дизайн, с множеством деталей, но продумать все до мелочей достаточно не просто;

лазерная стереолитография, разрешение печати высокое, создается из фотополимерной смолы, что является более затратной по стоимости, чем предыдущие методы печати [7].

В авторской коллекции будет использоваться 3D печать аксессуаров, таких как пояс, воротник, украшения для волос. В основе образ оберега лунница в авторской переработке, с сохранением традиционного вида изделия. Изделия будут создаваться методом наплавления, так как будет использоваться маленькое количество деталей и размер их не будет превышать 10 см в длину и высоту, в таком случае разрешение печати не имеет значения.

Инновационные технологии сейчас распространены в визуализации моды, существует множество программ: Browzwear, Tailornova и CLO 3D, программа, которая лучше других справляется со своими задачами, уровень реалистичности симуляции ткани у неё значительно выше, чем у других. Данный стимулятор визуализации позволяет изменять аватара, который является прототипом манекена в реальной жизни, менять его параметры, подгоняя их под нужное значение. Так же в данной программе можно строить лекала в 2D окне и сразу же видеть результат построения на аватаре, что значительно упрощает работу дизайнера. Бесшовный генератор карт позволяет добавлять текстуры и принты тканей любой сложности и это

будет выглядеть достаточно реалистично, что позволяет правильно подобрать ткань к авторской коллекции без лишних денежных и временных затрат. Работа с деталями, примерка одежды на аватар, выбор фона и света – всё это помогает исполнить программа CLO 3D и упростить задачу автору.

Таким образом для визуализации авторской коллекции одежды, аксессуаров и обуви будет использоваться программа CLO 3D, где можно будет продумать все до мелочей и увидеть примерный конечный результат создания одежды и пространства для подиума.

В индустрии моды большое место занимают не только методы создания одежды и программы, через которые их можно реализовать, но и новейшее производство тканей с интересными свойствами и фактурами. Например, ткани с подогревом, меняющие цвет и светящиеся с помощью специального напыления. В авторской коллекции будет использоваться именно инновационная, высококачественная декоративная ткань «Муар свечение» с перламутровым отливом, муаровым принтом и эффектом мерцания [8]. Несмотря на синтетический состав данный материал тактильно приятный и мягкий, соответствующий изделиям, для которых он будет использоваться.

В заключении можно сказать, что на сегодняшний день тема возрождения своих корней является важной частью идентичности каждого человека. Нужно знать и чтить историю своих предков, продолжать их традиции, преобразовывая под современный стиль. Таким образом, новые технологии: цифровые программы, 3D печать, инновационные ткани помогают современному обществу быстрее и проще создавать новаторскую одежду.

Список использованных источников:

1. Петрухин В. Я., Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н., Толстая Л. М. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М.: ЭЛЛИС ЛАК, 1995. 401– 413 с.

2. Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

3. Хамайко Н. Древнерусские лунницы XI–XIII вв.: проблема происхождения и семантики., 2008. – 338 с.

4. <https://altajskie-skazki.larec-skazok.ru/kak-solnce-i-luna-lyudej-spasli>

5. <https://albanskie-skazki.larec-skazok.ru/kak-solnce-i-luna-drug-k-drugu-v-gosti-hodili>

6. Шамшина, Л. М. Исследование символики белого цвета и использование его оттенков в костюме / Л. М. Шамшина // Креативные технологии в проектировании костюма: Сборник научных трудов кафедры дизайна костюма. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – 104-114 с. – EDN BFHNJO.

7. Слюсар В.И. Фаббер-технологии. Новое средство трехмерного моделирования. Электроника: наука, технология, бизнес. - 2003.– 54 – 60 с.

8. <https://fabricfuture.com/tproduct/1-551394451671-tkan-muar-svechenie>

© Снигирь А.В., Шамшина Л.М., 2022

УДК 746.346

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ И СИМВОЛИКА ФОРМ РУССКИХ ЖЕНСКИХ ОБРЯДОВЫХ ПЛАТКОВ-ШИРИНОК XVII в.

Соковишин А.А.

Научный руководитель Большова С.И.

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

Уникальным предметом русского костюма XVI-XVII веков являются обрядовые платки-ширинки, встречающиеся в описях церковного и царского имущества. Они были дополнением к праздничному костюму царских и боярских невест, поэтому богато украшались и в повседневном обиходе никогда не использовались. Их принято было прикалывать к поясу или держать в руках, отправляясь на праздничную службу в храм или в гости. Платки-ширинки богато декорировались вышивкой шёлком, серебром, золотом и жемчугом, отделявались драгоценным кружевом, по краю прикреплялась шёлковая бахрома с золотыми и серебряными нитями. В коллекции Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» сохранилась ширинка XVII века, по кайме декорированная золото-серебряным кружевом с вплетёнными в него зёрнами жемчуга. Орнаментальный декор платков-ширинок разрабатывался придворными художниками – «знаменщиками». Сохранились сведения, что в 1653 году орнаментальные композиции царских ширинок и шапок создавал иконописец царя Матвеев Иван. Благодаря пышному декору и богатой отделке, эти платки входили в число посольских даров, часто они выступали церковными вкладками знатных людей [1, с. 25]. «Продолжало культивироваться шитьё декоративно-орнаментальное, развивавшееся на основе дохристианских традиций. Оно украшало одежду, головные уборы, различные предметы бытовой обстановки всех слоёв русского общества. О его широком распространении свидетельствуют письменные источники. Особенно ценные сведения содержатся в духовных грамотах великих и удельных князей, где перечисляется их имущество, включавшее и разнообразные предметы, украшенные драгоценной вышивкой» [2, с. 15]. Платки-ширинки в быту знатных людей играли универсальную роль, они использовались в праздничном костюме и в украшении светского и церковного интерьера, выполняя роль покровцов. Известно, что в

церковных службах XVII века драгоценные платки-ширинки могли возлагать на рукоять посоха епископа или патриарха. Велика роль этих платков в брачном обряде. Выбранной среди многих претенденток царской невесте, голову покрывали обрядовым платком-ширинкой, после чего он доставался ей в подарок. После венчания ширинками одаривали всю родню жениха. Невеста заранее вышивала эти обрядовые платки, по качеству её работы судили о достоинствах новобрачной. «Имена вкладчиков, встречающиеся на шитых произведениях, сообщения письменных источников свидетельствуют, что при дворах князей, бояр, богатых служилых и торговых людей имелись свои мастерские художественного шитья – «светлицы», где работали специально подобранные и хорошо обученные вышивальщицы. Обычно возглавляла светлицу хозяйка дома, нередко сама искусная в рукоделье» [2, с. 15]. Среди монастырских вкладов знатных людей доминировали вещи, декорированные орнаментальным шитьём. «Вкладные книги и Описи Троице-Сергиева монастыря сообщают не только о вещах церковного назначения, но и тщательным образом описывают так называемую рухлядь, то есть мужское и женское платье, головные уборы, вошвы, предметы домашнего обихода: скатерти, ширинки, полотенца» [2, с. 21].

Своё название платок-ширинка получил благодаря тому, что кроили его по ширине ткани, которая в то время составляла, примерно, 40 см. Раскроенный квадратный платок из белой кисеи или тафты украшался вышивкой по кайме. Вышивали обрядовые платки двусторонним швом «на проём», то есть вышивка была двусторонней и не имела изнанки [2, 3]. Кайму платков-ширинок покрывал травный орнамент, состоящий из растительных мотивов. Волнообразный растительный побег, заимствованный у византийцев, с обеих сторон украшался ответвлениями в виде завитков, трилистников, бутонов и цветов. Иногда растительные мотивы в вышивке дополняются зооморфными. Мотив двуглавого орла также заимствован у Византии, а изображение единорога – западноевропейский мотив Позднего Средневековья. Значительный пласт орнаментальных форм относится к языческим древнеславянским формам, связанным с аграрным культом и идеей плодородия земли. Это дохристианский пласт изображений. В их число входят изображения древа жизни с предстоящими стражами – животными (барсами), оберегающими его, изображения «девы» с поднятыми руками (обращение к небу с просьбой о ниспослании дождя и урожая) и изображения «матери», заклиняющей землю на плодоношение. Эти древнейшие мотивы, знаки-символы, заимствованы из крестьянской вышивки. «Понятно огромное внимание на протяжении всего Средневековья к растительным мотивам, происхождение которых было связано некогда с языческой славянской символикой плодородия растительного мира. Русские художники и вышивальщицы дали блестящий ряд самобытных и высокохудожественных композиций на

традиционные средневековые темы вьющихся стеблей и древа жизни» [2, с. 44]. Мотивы плетёнки и плода граната скопированы вышивальщицами с привозных тканей и вышивок – итальянских, испанских, иранских, турецких. «В шитье XVII века распространены и орнаментальные композиции, узоры которых навеяны рисунками привозных тканей. Однако следует отметить, что при таких заимствованиях никогда не было точного копирования. В каждом случае вышивальщицы создавали самостоятельные композиции, строя их в соответствии с местом расположения узора» [2, с. 44].

Анализ орнаментальных композиций русских платков-ширинок XVII века, хранящихся в собраниях Государственного Исторического музея, Музеев Московского Кремля и Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника, доказывает использование вышивальщицами не только заимствованных восточных и западных орнаментальных форм, но и архаичных славянских мотивов и композиций, древнейшей из которых является трёхчастная композиция с деревом жизни.

Список использованных источников:

1. Ефимова, Л. В. Костюм в России XV – начало XX века из собрания Государственного исторического музея / Л. В. Ефимова, Т. С. Алёшина, С. Ю. Самонин; под ред. Е. Р. Беспаловой. – М. : Арт-Родник, 2000. – 232с.

2. Манушина, Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея : Альбом / ред. В. А. Юматов. – М.: Советская Россия, 1983. – 296с.

3. Ефимова, Л. В. Русская вышивка и кружево. Собрание Государственного Исторического музея : Альбом / ред. И. Л. Гладышева. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 272 с.

4. Вишневская, И. И. Жемчужное шитье на Руси : научно-популярное издание / ред. Т. Н. Кулешова. – М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры Государственный историко-культурный музей-заповедник Московский Кремль, 2014. – 62 с.

5. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян. – 2-е изд. / ред-ры изд-ва Л. С. Кручинина, А. В. Болдов. – М.: Наука, 1994. – 608 с.

6. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси / ред. изд-ва Л. С. Кручинина. – М.: Наука, 1988. – 784 с.

7. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства : Альбом / сост. Г. П. Дурасов, Г. А. Яковлева; ред. В. А. Юматов. – М.: Советская Россия, 1990. – 320с.

© Соковишин А.А., 2022

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ПРОГРАММ В РАЗРАБОТКЕ СРЕДОВОГО И ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Соколова Е.А.

Научный руководитель Хабибова А.С.

*Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
города Москвы «Московский городской педагогический университет», Москва*

Целью научно-исследовательской работы является изучение взаимодействия компьютерных программ друг с другом для наиболее эффективного проектирования и экономия времени, также поэтапный разбор визуализации графических разработок в средовое пространство в компьютерных программах.

Задачами для достижения поставленной цели являются: провести поиск и анализ информации по данной тематике, рассмотреть функционал актуальных компьютерных программ, которые чаще всего используются в современном проектировании средового и графического дизайна, выявить наиболее полезные и необходимые свойства для дальнейшего применения их в практике графического и средового дизайна.

В современном мире в любом дизайн-проектировании уже не обойтись без компьютерных программ, так как они экономят массу времени, выдавая в конечном итоге продвинутый результат. Сегодня уже не нужно чертить вручную комплект чертежей, рисовать «живыми» материалами визуализации. Вся графическая составляющая проекта разрабатывается преимущественно в графических редакторах. Становится еще удобнее, когда есть навык использовать такие программы, взаимодействуя между ними. И сейчас это необходимо, так как приходится использовать сразу несколько программ для разработки одного проекта. В идеале фирменный стиль в средовом пространстве разрабатывается графическим и средовым дизайнером, но в реальности очень часто этим занимается один специалист. Но даже если проект разрабатывается в команде профессионалов, им все равно приходится взаимодействовать между собой и между программами. Так, в разработке, например, фирменного стиля в предметно-пространственной среде подразумевается использование 3D- и 2D-программ. Здесь иногда возникают сложности, так как графическую часть нужно разработать в программе Adobe Illustrator, а предметно-пространственную часть, к примеру, в программе 3ds Max, а потом это нужно соединить и превратить в красивую визуализацию. Данные программы принадлежат разным компаниям, поэтому многие и не знают, что можно осуществлять между ними взаимодействие. Это на сегодняшний день самые часто используемые программы в разработке проектов,

подразумевающих использование знаний графического и средового дизайна, таких как айдентика в предметно-пространственной среде. Речь в статье именно об этих программах.

Приступая к разработке дизайн-проекта, после создания эскизов, начинается работа над графической частью проекта в программе Adobe Illustrator. Инструментами данной программы производится создание итогового логотипа и прочих графических элементов, которые в последствие нужно продемонстрировать в средовом пространстве. Часто для демонстрации айдентики используются мокапы, но если задача состоит разработать фирменный стиль именно в дизайне интерьера и экстерьера, здесь нужно провести более сложную работу. Здесь может быть задействовано оформление стен, напольных покрытий, малых архитектурных форм и прочего. Элементы айдентики могут использоваться в среде повсюду. Кроме того, даже создание отдельных элементов, таких как светящиеся надписи, иллюстрации, системы навигации, иное графическое оформление, подразумевающее использование графической 2D-программы с последующим использованием перенесения данной графики в 3D-программу. Это может сильно затруднить процесс проектирования, если не знать простых функций программ.

Итак, после окончания проектирования графических элементов айдентики в программе Adobe Illustrator, есть несколько вариантов развития событий. Первый вариант: нужны текстуры или фактуры иллюстраций, паттернов, логотипа и прочего для использования их в программе 3ds Max, создавая предметно-пространственную среду с внедрением туда айдентики. И второй вариант: в среде нужно показать объемный или подсвечивающийся логотип, возможно, это будет логотип или иллюстрация в виде светодиодов, и все это нужно реалистично визуализировать в 3D-программе.

В первом варианте можно лишь сохранить графику в нужном качестве, и на нужном фоне, или заранее разместить графические элементы на текстурах отделки в графическом редакторе Adobe Illustrator или Adobe Photoshop. Но такой способ не всегда подходит, он может быть неудобен, так как становится невозможно использовать некоторые полезные функции в 3ds Max.

Правильный подход – это нанести графику в 3ds Max с помощью создания масок. Например, если понадобится добавить графику на стекло или стену, надо сохранить данный элемент в формате png на прозрачном фоне. Далее надо создать материал, допустим, в популярном на сегодняшний день редакторе Corona Renderer, создаем материал Corona Mtl, открываем png файл с готовой графикой, назначаем его на Diffuse color. Данный материал нужно применить к объекту, на который наносится графика, предварительно применив к объекту и подготовив основную текстуру, поверх которой и будет лежать графика.

Следующий шаг – расположить графический элемент в нужном месте и нужного размера, для этого нужно отключить функции mirror и tile в настройках текстуры (bitmap), которая была загружена в формате png, чтобы данный графический элемент не повторялся, если это не требуется. Далее применить модификатор UVW map, сменить в его настройках число «1» на число «2» в окошке map channel, также надо поменять эту настройку в окне опций данной текстуры, это позволит редактировать лишь текстуру с графикой, не затрагивая основной материал отделки. Затем нужно настроить размер и расположение так, как это требуется в проекте.

После окончания данных манипуляций идет более сложный этап, нужно создать материал Corona Layered Mtl, это составной материал для того, чтобы соединить основную текстуру отделки и графический элемент. Итак, материал отделки добавляем в слот base material, материал графического элемента в слот layer 1, а bitmap (где находится изначальная текстура в формате png) нужно поместить в слот mask 1 (см. рис. 1). Чтобы текстура графического элемента правильно считывалась, в ее настройках в окошке Mono Channel Output нужно поставить опцию Alpha.

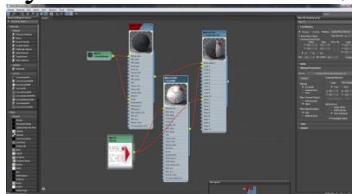


Рисунок 1 – Наглядная схема создания материала в 3ds Max

Если графический элемент нужно поместить на стекло, то вместо отделочного материала создаем прозрачный материал стекла и делаем все по аналогии. Такую манипуляцию можно производить с любой графикой и с любыми покрытиями: ткань, вода, песок, трава – что угодно. Также любую графику можно поместить на объект любой формы и размеров.

Во втором же случае, когда необходимо визуализировать в пространстве объемные элементы графики, нужна именно 3D -модель, а не текстура. Иногда прибегают к загрузке картинке графического элемента в 3ds Max и уже внутри программы поверх очерчивают линиями графику, но такой способ очень долгий, неудобный и может понести за собой нежелательные последствия в виде криво обведенной графики.

Чтобы получить 3D-модель после построения графики в редакторе Adobe Illustrator, нужно сохранить данный элемент в формате Ai (Adobe Illustrator), рекомендуется выбирать версию при сохранении Adobe Illustrator 8, чтобы корректно перенести векторную разработку в 3ds Max. Графика обязательно должна быть векторной, если нужно создать 3D-модель по мотивам растровой графики, то сначала нужно перевести ее в векторы. Это можно сделать вручную, либо с помощью трассировки изображения в иллюстраторе, но после данной процедуры графику, скорее всего, тоже придется поправлять вручную.

Следующим этапом нужно перенести сохраненный файл в программу 3ds Max и объединить появившиеся в рабочем окне линии в настройках линий (вкладка modify (модификаторы), с помощью функции Attach. Далее есть несколько вариантов создания объемной графики.

Если задача состоит в том, чтобы создать линейную объемную графику, то нужно опять же зайти в настройки лайнов, и во вкладке Rendering включить опции Enable in renderer и Enable in viewport для того, чтобы можно было увидеть толщину линии. Там же можно регулировать толщину этих линий и количество ребер. Последним этапом является наложение материала на модель. Если применить к модели светящийся материал, получится светодиодная иллюстрация, надпись или логотип. Также данным способом удобно визуализировать графику в виде некоторых кованых и проволочных объектов.

Второй вариант – это создание объемной графики, которая построена на основе «пятна», в таком случае после объединения линий нужно применить модификатор Extrude и задать нужные настройки толщины, и количества ребер. Затем на готовые 3D -объекты можно наложить любые материалы, созданные в программе 3ds Max.

С данными моделями далее можно провести еще некоторые удобные манипуляции. Например, если графический элемент надо расположить на объекте, представляющем из себя сложную или шарообразную форму, то можно воспользоваться полезным для 3ds Max скриптом «Geometry projection», он дает возможность быстро, и не прилагая усилий спроецировать геометрию одного объекта на другой (например, приклеить декор к колонне). Также есть много полезных модификаторов в самой программе, с помощью которых можно по-разному редактировать готовую модель, в зависимости от поставленной задачи.

В процессе работы над статьей была собрана и изучена информация по проектированию в компьютерных программах айдентики в интерьерах и экстерьерах. Подводя итоги, можно сказать, что для создания красивых визуализаций при проектировании айдентики в среде, без знания описанных в статье функций не обойтись, и на сегодняшний день они являются очень актуальными, так как в средовом дизайне появляется все больше необходимых графических элементов, которые нужно визуализировать. Это касается навигационных систем, информативной графики, графическое оформление школ и прочее.

Список использованных источников:

1. Беккель Л.С. Сломинская Е.Н.. Анализ возможностей 3ds Max в компьютерном моделировании: научная работа к. т. н. зав. кафедрой «Инженерная графика» / Беккель Л.С. Сломинская Е.Н.-2015

2. Шалова Е.А. Оценка характеристик и возможностей графических редакторов, издательских систем: научная работа студент факультета информационных систем и технологий / Шалова Е.А..-2017

3. Как сделать светящуюся неоновую вывеску [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=IuO2fFJxVAY> Дата обращения: 20.06.22

4. Объёмный текст и логотип из фото в 3D Max [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=YCL_aqtYPkw Дата обращения: 20.06.22

5. Текст на стене в Corona Renderer [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=-SEC2cmSCkY> Дата обращения: 20.06.22

6. Создание 3D логотипа в 3Ds Max с последующей интеграцией в Illustrator CS6 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PNOIW2ze-q4> Дата обращения: 20.06.22

© Соколова Е.А., 2022

УДК 7

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ СТЕКЛА В ИМИТАЦИОННЫХ ТЕХНИКАХ

Янникова Д.С., Соколова А.С., Чистякова О.А.

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

В XX веке декоративно-прикладное искусство вышло за рамки утилитарной функции и поднялось на уровень «больших» искусств. Сегодня уникальные выразительные возможности декоративных материалов привлекают внимание художников всего мира. Работа со стеклом открывает для мастера не только богатую палитру цвета и возможностей формообразования, но и способность работы со светом и пространством, глубиной и прозрачностью. Отличительной чертой декоративных материалов является их утилитарная родословная. И как бы иронизируя над ней, художники все чаще имитируют с помощью одного материала другой. Имитация материалов широко известна как гиперреалистический прием с последней четверти XX века, став популярной сначала за рубежом, а затем и в отечественном искусстве.

Гиперреализм как направление в искусстве, истоки которого первоначально исходили из творчества европейских фотореалистов 1970-х годов, с течением времени приобрел новые интересные прочтения. Более широко гиперреализм был осмыслен в разных видах современного искусства – живописи, скульптуре и кинематографии конца XX – начала XXI века, но наиболее интересные формы это направление обрело в декоративном искусстве. Художники экспериментируют с материалом в поиске выразительной формы, фактуры, цвета и образа предмета, достигая

полного ощущения правдоподобности. В данной статье мы подробно рассмотрим примеры имитации текстиля в произведениях из стекла и технологические особенности их создания.

Для имитации текстиля в стекле подходят разные техники. Хотелось бы рассмотреть подробно каждую из них и привести в пример выдающихся художников, которым удалось воплотить ощущение текстиля в стекле.

Для начала рассмотрим технику моллирование, которая подразумевает получение любой формы стекла путем его нагревания. Прекрасный пример мастера, который воплотил имитацию текстиля в данной технике – французский ювелир и художник по стеклу Рене Лалик (1860-1945 гг.). У зрителя созерцание работ Лалика вызывает ощущение легкости, грации, вдохновения. В работе «Сюзанна» (рис. 1) мы видим, как автор блестяще передал легкость драпировки в руках у девушки. Рене, как мастер своего дела, влюбленный в красоту и изящество стеклянных изделий стремится воплотить в нем всю «сущность» текстиля, включая не только фактуру, но и его пластические свойства, ассоциации и ощущения от материала.



Рисунок 1 – Рене Лалик. «Сюзанна». Статуэтка из опалесцирующего стекла. 1925. 22,3 см.

Хотелось бы отметить самую, на наш взгляд, выразительную технику для имитации кружева в стекле – стеклодувную пластику. Задача художника-стеклодува – создать свой неповторимый, оригинальный способ переплетения расплавленных стеклодувных стержней между собой, которые будут имитировать стеклянные нити. Мастер создает имитацию в данном случае путем нагрева стеклянной массы над пламенем горелки, подключенной к баллону с природным газом. Такие мастера используют миниатюрные инструменты, многие из них работают в присутствии зрителей в общественных местах.

В качестве примера можно привести Роберта Микелсона (Robert Mickelson) – художника, который создал свой неповторимый стиль «воздушных» стеклянных скульптур, выглядящих невесомыми, словно сотканными из паутинок. Этот мастер-стеклодув из США способен создать из стекла любую фигуру, будь то фантастическое растение, животное, украшение, ажурные скульптуры или человеческие фигуры. Его необычайно изящные работы кажутся невесомыми (рис. 2).



Рисунок 2 – Стеклокружево. Robert Mickelson

Также для имитации текстиля в стекле прекрасно подходит техника фьюзинг, предоставляющая широкие возможности для работы с материалом. При этой технике мастер спекает кусочки стекла в печи при температуре 800°C, после чего оно становится однородным, детали «вплавляются» один в другой. Так можно создать, к примеру, «переплетение» стеклянных жгутов, подобно плетеной корзинке. Для этого необходимо заранее нарезать стекло на небольшие полоски по задуманному эскизу, и разложить их «сеточкой» прямо в печи. После того, как полоски спекутся, изделие будет походить на полосатое покрывало.

Хочется отметить, что путем совмещения двух техник, описанных выше (стеклодувной пластики и фьюзинга), можно создать имитацию текстиля, похожую на текстильный платок. Отличие от описанного способа заключается в том, что стеклянные «палочки» мастер уже не нарезает, а заранее изготавливает в стеклодувной технике, вытягивая из расплавленного стекла с помощью газовой горелки. Их следует выложить на лекало и по желанию склеить клеем для более удобного переукладывания в печь (рис. 3).



Рисунок 3 – «Плетение ткани» из стекла. Стеклодувная пластика и фьюзинг

Путем прогибания листов стекла на форму можно создать имитацию застывших тканевых драпировок. Основой для прогибания могут быть разнообразные формы, заготовленные заранее из смеси гипса и огнеупорных составов. Складки могут быть как еле заметными, так и выразительными. В подобных работах характер складок позволяет художнику передать произведению экспрессию, динамику и эмоциональность. Листы стекла могут также иметь разнообразную заранее нанесенную роспись, узор пескоструйным пистолетом или в технике алмазной грани. Также обогатить произведение можно с помощью графического решения, например, создать узор из крошки (или из небольших кусочков вырезанного или обточенного заранее стекла), который будет имитировать вышивку на платке.

С помощью свойства стекла «вытекать» в печи, можно создавать необыкновенные эффекты. Например, как художник Даниэла Форти,

живущая и работающая в Кьянти, Тоскана. Даниэла производит фантастические произведения капельного стекла, которые называет «медузами» из-за волнообразных щупалец. Кажется, что маленькие плоские столики каким-то чудом балансируют на тоненьких щупальцах и капельках. Её работы вызывают ощущение запутавшегося клубка со свисающими разноцветными нитями, которые интересно разглядывать. Отличная идея для создания имитации пряжи (рис. 4).



Рисунок 4 – Имитация пряжи из стекла. Даниэла Форти

Говоря об этой теме, невозможно не упомянуть про шотландского художника Грэма Мьюира, который очаровывает зрителей своими нежными, бросающими вызов гравитации, волнами из стекла. Для того, чтобы сформировать эти изящные произведения, Мьюир использует творческие и технические навыки, которые он наработал за множество лет работы со стеклом. За более чем 9 лет опыта преподавания методов горячей обработки стекла, художник овладел тонкостями обращения с мягким расплавленным стеклом, которое требует определенной тонкости и гармонии между художником и средой.

Мьюир экспериментирует над созданием волн, раскрывая тему подражания красоте природного мира. Хотя художник в данной работе использует прием для достижения сходства с волнами, тем же способом можно добиться имитации ткани, главное правильно подобрать цветовую гамму и должное время уделить обработке (рис. 5).



Рисунок 5 – Стекло. Автор Грэм Мьюир

Еще одна прекрасная техника для имитации текстиля в художественном стекле – склейка с помощью УФ-клея. Данная техника сложна в воплощении, требует усидчивости и максимального сосредоточения. Создать стеклянный «текстиль» можно благодаря склеиванию кусочков разной формы, что будет давать сходство с тканью. В пример приведем автора подобных филигранно выполненных произведений – Икута Нийоко. Японская художница использует стекло, чтобы создать эфемерные воздушные геометрические скульптуры, в которых невозможно не увидеть имитацию легкой, воздушной ткани (рис. 6).



Рисунок 6 – Икута Нийоко. Стекла́нная скульптура.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что различные имитационные техники в работе со стеклом – интересная и очень перспективная область для творческих экспериментов и научно-практического исследования.

Список использованных источников:

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусства. Тт. 1-3. М.: Искусство, 1985 г.

2. Батанова Е., Воронов Н. Советское художественное стекло. М.: Искусство, 1964 г. – 147 с.

3. Сергеев Ю. П. Выполнение Художественных Изделий из стекла. М.: «Высшая Школа», 1984 г. – 240 с.

© Янникова Д.С., Соколова А.С., Чистякова О.А., 2022

УДК 7.05

**МОДЕРНИЗАЦИЯ МЕТОДА ПЛОСКОСТНОГО КРОЯ
КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ИДЕЙ**

Соколовская У.В., Кравец Н.А.

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

Исследование направлено на изучение развития метода создания костюма «из одного куска ткани» от истоков к современности, разнообразия подходов использования метода.

Также теоретическое исследование является основой для последующего применения полученных знаний на практике.

21 век – это век научно-технического прогресса. Форма одежды значительно упрощается, одежда становится более целесообразной, минималистичной, но вместе с тем удобной, практичной; она характеризуется четкостью и простотой конструкции, однако одновременно с тем одежда обогащается новыми конструктивными решениями как в целом, так и в отдельных деталях.

Известно высказывание : платье кажется безнравственным за 10 лет до своего времени; вызывающим за 3 года; красивым, когда оно в моде; безвкусным, через год после своего времени; смешным, через 20 лет; забавным, через 30 лет; приятным, через 70 лет; романтичным, через 100 лет; прекрасным, через 150 лет. Значит ли это что мы движемся к

упрощению? Минимализм набирает свои обороты и актуальность темы не требует обоснования.

Обратимся к истории метода создания одежды из куска ткани. Желание облачиться в материю человек берет из древнейшей истории. Сари – это первый тому пример, оно появилось, когда возникла первая индийская цивилизация, а это около пяти тысяч лет назад. В переводе слово «сари» означает длинный кусок ткани. Первыми, кто драпировались в ткани, были жрецы на берегу Нила.

Конструирование одежды возникло с появлением покроя в одежде. Наиболее простой конструкцией характеризовалась одежда древних римлян и греков: хитон, тога, плащ. Это была некроеная задрапированная одежда из кусков ткани различной длины и ширины, которые оборачивались вокруг тела человека. Детали этой одежды по своей форме приближались к простым геометрическим фигурам: прямоугольник (хитон), ромб (тога), круг (плащ). Несколько позже появилась одежда, сшитая из прямоугольных кусков материи, это так называемая накладная одежда – «глухое» облачение надевалось через голову – римская туника, «распашное» – с разрезом спереди. Полотнища тканей перегибали и сшивали по сторонам, оставляя отверстия для рук и вырезая в центре отверстие для головы. Такой примитивный крой существовал до XI века. Примером одежды такой конструкции в наше время может служить одежда народов Севера и Средней Азии.

Еще один пример из истории, достойный упоминания – это кимоно. В основе конструкции любой японской одежды, будь то кимоно, дзюбан или хаори, лежат простейшие геометрические формы. Кимоно изготавливается из цельного куска ткани. На женское кимоно уходит от 9 до 12 метров ткани шириной 30-33 см. Японское кимоно запахивается на груди на правую сторону, а затем крепится специальным поясом (оби). Особенность кимоно заключается в том, что оно имеет крой по прямым линиям, который не соответствует очертаниям фигуры человека. Поэтому сам процесс надевания кимоно становится творческим актом, превращающим каждого в художника, создающего индивидуальный образ [6].

Двигаясь по истории к современности важно отметить гения отрасли – Мадлен Вионне. Она часто экспериментировала с бесшовной одеждой, например, создала пальто из широкого отреза шерсти без единого шва. Мадлен Вионне работала и с простыми формами, так, например платье из платков (рис. 1), которое впоследствии вдохновило Мияке на создание капсулы «132 5».



Рисунок 1 – Экспериментальный крой платьев от Мадлен Вионне.

Еще один эксперимент проведенный Мадлен и, ставший достоянием, которым мы все пользуемся до сих пор это косой крой, именно она перевернула ткань под углом 45° и использовала его для создания не только деталей костюма, но и в основополагающей конструкции. Таким образом это тоже методика работы с куском ткани без кроя. Идея освободить женское тело, дать ему возможность говорить за себя не оставляла Вионне. Думая о Дункан, вольных танцах и эмансипации, она всерьез занялась историей костюма, решив найти в ней ключи к будущим открытиям. Ее увлек Восток, восхищали оригами и широкие персидские халаты, ей нравилась японская идея «ма» – уважительный промежуток между телом и материалом, она многое узнала об искусстве оборачивания.

В последствие она вдохновила многих дизайнеров, и Иссей Мияке в том числе. Он сумел не просто скопировать их, а взять, за основу, переосмыслить, трансформировать через собственную философию и довести до совершенства. у Мияке появилась идея одежды «A Piece of Cloth» (Кусок ткани) – кусок ткани простой формы, который может превращаться в разнообразную одежду в результате обматывания вокруг тела, изготовления в нем прорезей, пришивания рукавов. Эта методика создания стала одной из основополагающих разработок его модного дома. Но это, к слову, еще не все инновации. Великий японский художник удивительным образом сочетает космополитизм, индивидуализм и острый дар предвидения актуальных тенденций моды и дизайна. Его уникальное изобретение А-РОС, за которым будущее текстильной индустрии – это «труба» из трикотажа с нанесенными с помощью специальной компьютерной программы контурами одежды. Каждый покупатель волен сам выбирать длину будущего изделия, ненужное тут же «отрежут». Каждое изделие Issey Miyake настолько необычно, что, кажется, неподвластно времени. Часто в разложенном виде его модели имеют форму квадрата, прямоугольника или круга. При изготовлении используется вышеупомянутая техника «Кусок ткани» («A Piece of Cloth»). Такая одежда в носке обеспечивает ощущение свободы и комфорта, подходит всем независимо от фигуры. Трансформация в процессе ношения позволяет каждому создавать из куска ткани, который сам покупатель, по замыслу Мияке, может выкроить по особым штриховым линиям индивидуальное творение [4]. В философии моды Иссея Мияке человек обязательно участвует в создании моделей благодаря отсутствию жесткой структуры. Мияке особо указывал на возможность соучастия потребителя в творческом процессе как на один из принципов своей творческой концепции: «Без изобретательности тех, кто будет ее носить, моя одежда – не одежда. В ней предусматривается простор для фантазии потребителя, который сможет понять ее по-своему».

Японские дизайнеры часто в своих коллекциях используют плоский крой. Часто модели имеют отсылку к традиционному японскому костюму –

кимоно и демонстрируют некоторые его характерные черты и элементы: прямые линии и силуэт, широкие рукава, запах на манер халата. Иссей Мияке также увлекается техникой оригами – древнекитайским искусством складывания фигурок из бумаги, и на основе этой техники создает модели одежды необычных форм. Так, несмотря на свою простоту и распространенность, плоский крой дает безграничные творческие возможности для создания современного костюма. Элементарная прямоугольная основа не только не ограничивает дизайнера в творческом процессе создания одежды, но и наоборот, вдохновляет на поиск новых нестандартных художественных решений [2].

Человек может создать костюм по своему желанию без единого шва, используя различные кнопки и завязки. А его применение в одежде принципа оригами из коллекций его суббренда «132 5» – это то, что у меня лично вызывает только восхищение гением конструкторской мысли. Иссей Мияке создаёт вещи, которые одновременно могут быть и двухмерной, и трёхмерной формой. Название 132 5 обозначает формулу: один (1) кусок ткани принимает трёхмерную форму (3), когда надевается на тело как одежда. Эту одежду можно сложить, тогда она станет двухмерной формой (2). Последнее число говорит о том, что одежда при носке, это нечто большее – то, что превосходит как пространство, так и время. Японский модельер демонстрирует качественную работу с историей и архивами. Так в основе создания конструкции лежит уже вышеупомянутая идея «ма». Цельный кусок ткани, который подчеркивает «ма» определенного человека, создавая неповторимый силуэт [8].

Новаторы-дизайнеры применяют и модифицируют метод, делая надрезы, перекручивая и создавая объемные структуры, применяют гибридные методы. Сейчас существует немало творцов, которых занимает техника кроя из одного куска ткани. На протяжении последних 20 лет Джулиан Робертс разрабатывает свой собственный международно-признанный метод изготовления одежды «Subtraction Cutting» или «Free cutting», то есть «Свободный крой, методом вычитания». Этот метод подразумевает создание полых 3D конструкций, которые преднамеренно проектируются максимально абстрактными. Они развивают свободное мышление, вносят элементы эксперимента и импровизации, а также принятие риска незапланированного конечного результата, которые могут использоваться по-разному: от изготовления мужской и женской одежды и аксессуаров до товаров интерьерного дизайна. Нацуми Зама использует кусок ткани как свободную драпировку со спины изделия, если расправить кусок ткани, то получается 3D изображение, как будто «выдавленное» на поверхности куска ткани.

Еще один дизайнер, работающий с формой, сосредоточился на самом процессе одевания платья. Израильский дизайнер Ицхак Абекассис создал

коллекцию необычайных платьев (рис. 2). Материалом послужил неопрен, на котором с помощью лазера были сделаны разрезы для одевания.



Рисунок 2 – Креативный подход к методу моделирования из одного куска ткани Ицхака Абекассиса

Что общего у этих людей? Все эти люди не боялись экспериментировать и работать с формой и архивами. Они упрощали крой для того, чтобы прикоснуться к самой форме тела через архитектуру костюма. Новаторские умы продолжают адаптировать к носке кусок ткани создавая все новые модели.

Иллюстрацией применения методики создания из куска ткани можно считать вещи, созданные на дисциплине муляжировании. При помощи куска материи и, например, пришивания к ней двух рукавов можно создавать прекрасные концептуальные вещи. Они могут быть как ассиметричные ломаные, так и мягкие симметричные. Далее можно модифицировать объект так разнообразно, как только позволяет ваша фантазия. Если притачать еще куски ткани, то вариантов становится неисчислимо множество. Один из примеров, созданных по этой технике. Всего два рукава и большой кусок материи между ними. Рукава цельнокроеные, притачана только нижняя часть рукава. Задрапированы складки на спине и заложен двуслойный капюшон. Модель близка к укороченной куртке, может быть верхней частью платья или комбинезона.

В результате теоретического исследования и применения полученных знаний на практике можно сделать следующие выводы: моделирование из одного куска материи способствует получению нестандартных форм костюма, генерированию новых идей, активизации творческого и эмоционального мышления.

Список использованных источников:

1. Галаджева, Г., Ателье. КОСТЮМ В ЗЕРКАЛЕ ВРЕМЕНИ, 2003. - N1. - С. 54-57.

2. Егорова Я.Е., Алибекова М.И., Третьякова С.В. В сборнике: Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2018". Сборник материалов. ПЛОСКИЙ КРОЙ: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ, 2018 г.. С. 21-24.

3. Ермилова Д.Ю., Учебное пособие для ВУЗов. Теория моды. Москва 2021.

4. Жумамадова Г.К. Материаловедение. АВАНГАРДНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ НАЧАЛА XX ВЕКА В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ: ДИЗАЙН КОСТЮМА И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПОИСКИ, 2018г. № 2 (26). С. 8-13.

5. Козлова Т.В., Г.И. Петушкова, Е.А. Рыбкина. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОСТЮМА, Учебник для вузов, 1988, Москва. С. 18-20.

6. Плеханова Е.О., ИСТОРИЯ КОСТЮМА, ТЕКСТИЛЬНОГО И ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА, Учебное пособие, Ижевск, 2011. С 30-31.

7. Франческа Граната, ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МОДА. ИСКУССТВО ПЕРФОМАНСА, КАРНАВАЛ, ГРОТЕСКОЕ ТЕЛО, 2021.

8. Цветкова Н.Н. Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. НОВЫЕ ФОРМЫ ТЕКСТИЛЯ И ОСОБЕННОСТИ ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ, 2008г. Т. 177. С. 137-142.

© Соколовская У.В., Кравец Н.А., 2022

УДК 5527

**РАИСА СТРУЧКОВА:
ПУТЬ ОТ БАЛЕРИНЫ ДО РЕДАКТОРА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»**

Сорокина В.А.

Научный руководитель Савкина О.В.

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

В истории русского балета множество ярких страниц творческого пути артистов, навсегда вписанных золотыми буквами в историю балета, одной из таких страниц можно с уверенностью назвать страницу творческого пути солистки Большого театра, исполнительницы ведущих партий балетного репертуара, преподавателя методики классического танца на кафедре хореографии ГИТИСа, главного редактора журнала «Советский балет» Раисы Степановны Стручковой. Обаятельная и нежная ученица Елизаветы Гердт, великая личность на сцене, на страницах советского журнала она сумела «навсегда сохранить страницы истории отечественной культуры».

«Балет – это искусство молодости души и тела. Язык, понятный людям всего мира. Язык с национальными особенностями, не нуждающийся в переводе. Красноречивое молчание, которое говорит иногда больше, чем тысячи слов. Которое делает музыку зримой. Которое увлекает и волнует зрителя» – так охарактеризовал народный артист СССР Владимир Васильев один из видов сценического искусства [1].

40 лет назад, 21 декабря 1981 года вышел в свет первый номер одноименного, единственного в нашей стране профессионального журнала, посвященного искусству хореографии. Журнал «Советский балет» рассказывал обо всех сторонах жизни в мире хореографии. В.В. Ванслов

рассказывая о деятельности журнала, вспоминает о разносторонней тематике статей в этом печатном издании: освещались столичные и периферийные театры и их балетные премьеры, персоны и лица, конкурсы и фестивали в области хореографического искусства – все эти сведения систематически появлялись на страницах журнала [1].

Главным редактором журнала с момента его основания была Р.С. Стручкова. Ведущая балерина Большого театра, удивительный педагог и организатор – она отдавала себя всю искусству хореографии: вся ее жизнь была наполнена музыкой и танцем. После окончания сценической карьеры Раиса Степановна свою деятельность направила на развитие периодического издания, посвященного искусству балета: «Годы, отданные журналу, останутся со мной навсегда. Это большая часть моей жизни, моей биографии» [1].



Рисунок 1 – Стручкова Раиса Степановна (1925-2005 гг.) Фото из архива Елены Тузовой

Пятнадцать лет звезда русского балета Раиса Стручкова была главным редактором журнала «Балет». Именно она заложила основы и ценности журнала, вдумчиво постигая новую профессию, вникая во все мелочи и детали издательской деятельности.

Валерия Уральская, рассказывая о деятельности Раисы Степановны Стручковой в качестве главного редактора научно-теоретического и критико-публицистического журнала «Советский балет» (с 1991 года «Балет»), указывает, что это самая уникальная роль балерины среди многих ролей, исполненных артисткой в течение десятилетий ее творческой жизни. Формирование коллектива сотрудников и авторского актива, дни и месяцы раздумий над внешним обликом журнала и над его содержанием, поиск наилучшей стратегии издания – Р.С. Стручкова вникала во все тонкости работы и доводила все до совершенства [2].

Будущая звезда балета родилась в Москве 5 октября 1925 года в простой рабочей семье, не имевшей никакого отношения к искусству. Музыкальность, которую в отношении Раисы Стручковой можно было назвать исключительной, девочка получила в наследство от матери, Марии Иосифовны. С 10 лет Раиса занималась в Московском хореографическом училище. Вместе с Майей Плисецкой и Аллой Шелест она входила в число любимых учениц преподавателя Елизаветы Гердт. Ученица выдающихся артистов балета – корифеев русского классического танца Е. Вазем, П. Гердта, М. Фокина, Елизавета Павловна встретила и полюбила ученицу, с которой провела вместе сорок лет. Роль Елизаветы Павловны в жизни Р.С.

Стручковой была особенной: главный учитель моей жизни, так назовет Раиса Стручкова Елизавету Павловну. Каждая роль Раисы Стручковой была подготовлена вместе с Е.П. Герд: лишь к очень строгому мнению педагога прислушивалась эта ученица.

Жизнь Раисы Стручковой прошла на глазах педагога-наставника. Особый, возрастающий интерес, вопрошающий взгляд, яркое проявление артистичности и удовольствие, которое получала юная ученица во время работы над первоначальными движениями рук и корпуса, придавая им выразительность и смысл, притягивали и захватывали Елизавету Павловну. Несомненные задатки будущей незаурядной актрисы видела она в своей ученице.

В 1944 году Раиса Стручкова закончила училище и была принята в труппу Большого театра. Она училась у многих, очень знаменитых, балетных педагогов: М.А. Кожуховой, Н.И. Тарасова, П.А. Гусева, Ю.А. Бахрушина, Т.П. Никитиной, и участвовала в спектаклях Р.В. Захарова, Л.М. Лавровского, К.Я. Голейзовского, выдающихся советских хореографов.

Два дуэта, ознаменовавшие окончание училища, показали, что в коллектив Большого театра пришла балерина, подающая большие надежды. Танцу выпускницы училища аплодировала вся труппа. Осмысленный, техничный, с тонкой пластикой танец, был воплощением изысканности. Отличительной чертой балерины было творческое своеобразие, показывающее ее индивидуальность. «Первое, что бросалось уже тогда в глаза, это самобытность таланта молодой танцовщицы. Тут не шла речь о том, лучше она кого-то или хуже. Здесь была индивидуальность, а это главное», так о творчестве молодой артистки отозвался Вахтанг Чабукиани.

Год 1945 принес Р.С. Стручковой первую роль: большую и серьезную. Лиза из «Тщетной предосторожности» была прекрасной, юной, искренней и настоящей. Создав пленительный образ озорницы, балерина выдержала серьезное испытание. Этот танец был беседой со зрителями: выразительный, живой, понятный [3].

В 1947 году после нашумевшего дебюта Раиса Стручкова получила роль Золушки. Галина Уланова, Ольга Лепешинская, Марина Семёнова только недавно танцевали эту партию, создавая свои образы. Но образ Золушки, который рассмотрела и донесла своим танцем Стручкова, сильно отличался от всего виденного труппой ранее. На просмотре, который обычно проводится в присутствии всей труппы, балерина получила такую высокую оценку, какой и не ожидала, её работу признали все коллеги: настолько обаятельным оказался созданный ею образ Золушки, полный душевной красоты, чистоты и трогательной наивности [3].



Рисунок 2 – Мария – Раиса Стручкова. Балет «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Астафьева. Хореография Р. В. Захарова. Большой театр. Фото RIA Novosti archive, image #644728

Образ Марии в «Бахчисарайском фонтане» был создан Раисой Стручковой вслед за ролью Золушки: шаловливая и беспечная девочка в старинном парке дедовского поместья, предстает перед зрителем подавленной своим одиночеством и показным великолепием восточного дворца. Тоска по родине сменила девическую игривость: сложная гамма ее скорбных душевных переживаний передана задумчивым танцем с необычайной выразительностью и трепетностью [4].

Заняв ведущее положение на балетной сцене Большого театра, в дальнейшей работе Раиса Стручкова от начала до конца повторила репертуар Галины Улановой. Однако подражать обожаемой балерине молодая Раиса Стручкова не могла, и даже не хотела она заимствовать что-либо. Собственная биография, собственная жизнь, у каждого личная, и танец, особый, независимый, индивидуальный. На гастролях Раиса танцевала на тех же сценах, где совсем недавно блистала Уланова, и успех был не меньшим: критика восторженно отмечала индивидуальность в создании образов [3].

Новыми партиями быстро пополняется репертуар балерины: Жанна в балете «Пламя Парижа», Тао Хоа в «Красном маке», Джульетта в «Ромео и Джульетте», Фадетта и Жизель в одноименных балетах. Исполнение каждой партии – это огромный труд, величайшее искусство перевоплощения, неповторимый персонаж, созданный выдающейся прима-балериной. «Счастливым было начало, счастливо сложилась, и дальнейшая творческая жизнь Стручковой. Она с успехом танцевала в Большом театре много разноплановых ведущих партий, наделяя их особой жизненной теплотой, правдивостью, обаянием женственности», вспоминает о созданных образах замечательной балерины Борис Львов-Анохин [2].

Аврора в «Спящей красавице» покоряет зрителей удивительной грациозностью, красотой движений, полных радости танца, четкого и стремительного. Особенно удается ей адажио с розами. Воздушные и плавные огромные прыжки создают ощущение полета на сцене. Четыре кавалера-принца, которым Аврора раздает цветы, окружены легкостью и невесомостью главной героини. Очень убедительно передает она смену настроений принцессы, ее тоску в сцене с веретеном, радостный порыв при встрече с принцем [4].

I Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Праге в 1947 году, в котором принимала участие и Раиса Стручкова, принес артистам балета

Большого театра первую премию. Первая премия ожидала ее и в Будапеште в 1949 году на II Всемирном фестивале молодежи и студентов. Представляя искусство советской страны во многих государствах за пределами нашей Родины Раиса Стручкова всегда имела особый успех. Ее собственная интерпретация ролей: филигранность, виртуозность и завершенность, позволяли ей быть великой балериной. Публика, не забывшая еще «улановских успехов», восхищалась ею и любовалась образами, созданными «дублершей спектаклей Улановой».

Артистическую деятельность Раиса Стручкова окончила в 1978-м году, однако балет так и не отпустил её никогда. Её сценическая жизнь продолжилась в учениках. Преподавать она начала задолго до того, как покинула подмостки, в институте культуры, потом в ГИТИСе. Репетитор-балетмейстер в Большом театре, Раиса Степановна профессию преподавателя любила не меньше, чем сам танец. Под ее руководством приходили репетиции Н. Ананиашвили, А. Яценко, Э. Лузиной [3].

Раиса Степановна – продолжение традиции великой Елизаветы Павловны Гердт, так отзывается о своем учителе и наставнике Нина Ананиашвили. Добрая, равнодушная, преданно любящая свой театр, свою труппу и своих учениц – такой запомнили Р.С. Стручкову ее ученики [2].

ГИТИС стал одним из жизненных этапов Раисы Степановны. Здесь она училась, преподавала (вела курсы педагогов-балетмейстеров), была художественным руководителем балетмейстерского факультета. Ее уроки – откровение творчества, бескомпромиссность профессии и абсолютная школа без размытости, приблизительности. Строгость в сочетании с всеобъемлющей женственностью.

«Хрустальный башмачок» – фильм-балет по спектаклю «Золушка» с Раисой Стручковой в роли главной героини был снят в 1960-м году. На конкурсе в Канаде этот фильм завоевал высшую награду. Хореографические картины «Поручик Киж», «Секрет успеха», «Имя твое», появившиеся на экранах, позволяют зрителям восторгаться танцем прима-балерины. Последний раз на экранах Раиса Степановна Стручкова появилась благодаря документальному фильму «Я жила Большим театром», но этот момент уже не застала. В 2005 году телеканал «Культура» собрал архивные фотографии, интервью, фрагменты выступлений и репетиции в одну картину, посвященную 80-летнему юбилею балетной артистки и педагога.

Список использованных источников:

1. «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. М.: Ред. журн. «Балет». – 2020. – № 6 (231). – 72 с.
2. Ельцова А. Принцесса танца. // «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. – 2020. – № 5 (224). – С. 1-5.

3. Гаркавая Л. Балерина Раиса Стручкова: биография, фото, личная жизнь. [Электронный ресурс]. URL: <https://fb.ru/article/221907/balerina-raisa-struchkova-biografiya-foto-lichnaya-jizn>

4. Творчество Раисы Стручковой. [Электронный ресурс]. URL: <https://bol-theatre.su/legends/raisa-struchkova/152/>

© Сорокина В.А., 2022

УДК 5527

УЧИТЕЛЬ, НАСТАВНИК ЗАХАРОВ ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ – НОСИТЕЛЬ ИДЕАЛОВ СВЕТА И ДОБРА

Сорокина В.А.

Научный руководитель Жукунова С.Б.

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

В статье рассказывается о некоторых знаменательных моментах жизни и деятельности основателя, художественного руководителя и главного хореографа Московского государственного академического театра танца «Гжель» Владимире Михайловиче Захарове. Всю свою жизнь Владимир Михайлович посвятил театру и воспитанию молодых артистов: более 30 лет один из ведущих отечественных хореографов «воплощал в танце красоту русских народных промыслов» сохраняя и развивая народную культуру.

Удивительный мир творчества, берущий начало в народной культуре и радующий зрителей мастерством исполнителей, зрелищными эффектами и яркими костюмами – это мир народного танца, который объединяет талант людей особой профессии – постановщиков-хореографов, балетмейстеров. Нация, проживающая на определенной территории, осознает себя целостной, если обладает одинаковыми ценностями, нравственными и культурными идеалами. Народная художественная культура России сочетает в себе богатое духовно-нравственное наследие. Заключающее в себе русские мелодии, русские песни, русские танцы.

Впервые в 1988 году на сцене появились картинки народных промыслов: палехская лаковая миниатюра, Павлово-Посадские шали, хохломская роспись, финифть Ростова Великого, Богородская и Дымковская игрушки – подарили зрителям невероятное количество приятных мгновений. Театр танца «Гжель», созданный в Москве Владимиром Михайловичем Захаровым, знакомил любителей хореографического искусства с художественными традициями России, столетиями, складывающимися в различных регионах. Ежегодное пополнение и обновление репертуара театра – это огромный вклад в

сохранение национальных традиций, культуры своего народа, приобщение всех поколений к историческим ценностям нации. Шитье золотыми и шелковыми нитями, роспись кованых металлических подносов, роспись предметов кухонной утвари и быта – эти народные промыслы и многие другие легли в основу хореографических произведений В.М. Захарова.

38 фольклорных экспедиций, во время которых В.М. Захаров изучал, записывал, сохранял великое наследие народа, нашли свое отражение в хореографических произведениях и концертных номерах. В хореографических постановках, миниатюрах, новеллах маэстро использовал сделанные ранее записи песен и сказаний, танцевальные зарисовки, эскизы костюмов и украшений [1].

Владимир Михайлович Захаров создал уникальный коллектив, в котором соединил русский народный танец с этнокультурными и историческими реалиями: выделил общие и локальные исполнительские традиции; учитывая региональные особенности, взаимодействие различных жанров русского фольклора, показал комплексно русскую народную хореографию, выделив при этом художественные промыслы и костюмы как произведения народного творчества.

Сочинение хореографических произведений на основе фольклора требует обращения к народным истокам, выделения наиболее ярких национальных черт, знания стилевых особенностей различных регионов. В.М. Захаров интерпретирует фольклорный танец и добивается больших успехов: в каждом фольклорном произведении заложен мощный импульс, идущий из древних народных истоков.

Представив русский танец на сцене Захаров создал свой стиль: произведения этого великого хореографа объединены между собой в единое целое, и, в тоже время, отличаются от произведений других художников. Самобытность, уникальность, своеобразие хореографических произведений Владимира Михайловича показали, насколько богат русский танец и какие огромнейшие возможности дает он хореографам при создании сценических произведений.

Те, кто посвятил свое творчество развитию русской народной хореографии, должны иметь не только профессиональное образование, но и природные способности, призвание к этому роду деятельности. «Творческая направленность в работе хореографа должна четко вырисовываться не только в теоретических выкладках, но и в постоянных пробах, поисках нового в развитии и совершенствовании лексики танца и, конечно, новых приемов», – считает В.М. Захаров [2].

По инициативе Владимира Михайловича в городе Кирове проходит мероприятие, неповторимость которого состоит в том, что коллективы и балетмейстеры представляют хореографические произведения, созданные на материале народных художественных промыслов России.

«Как подойти к созданию номера, основой которого будет материал особой формы народного творчества?» – этот вопрос часто задавали В.М. Захарову. Знакомство с историей ремесел, которые обязательно существуют в каждом крае; изучение промысловых традиций; встречи с художниками и мастерами, которые помогут найти решение композиционных задач – основные моменты предварительной работы, на которые указывал балетмейстер. Сочинение хореографической композиции – это, в первую очередь, авторская идея. «Каждая постановка – это произведение «штучное», при этом общих, трафаретных приемов следует избегать, а не руководствоваться ими. Танец может быть лирическим, повествовательным, характерно-героическим, шуточным и т.д. В каждом отдельном случае – свой характер, настроение, особенности и, естественно, своя лексика. Отправные элементы – замысел (смысл), логика, правдивость, соответствие выразительных средств характеру музыки» [3].

Фантазия и импровизация – это ценные качества хореографа. Но хореографический жанр основан на законах драматургии: постановка состоит из нескольких частей, каждая из которых несет определенную смысловую нагрузку. «Желание быть оригинальным иной раз ведет к запутанности и непоследовательности в изложении сюжета, вызывает недоумение зрителей» [3]. Использование лексики народного танца для постановки танцевальных этюдов, построение хореографических композиций по законам драматургии, сочетание рисунка танца с развитой танцевальной лексикой – это главные аспекты творческой деятельности балетмейстера.

В.М. Захаров подчеркивал, что в каждом хореографическом произведении должна «акцентироваться идейная основа», четко выстроенная композиция и продуманная драматургия.

Учебники В.М. Захарова по хореографии созданы по итогам экспедиций: хореографические элементы композиций несут в себе особенности регионов, из которых они были взяты, каждый номер имеет свою неповторимую особенность, составляющую суть народного танца. «Наследие его велико и многогранно, но среди множества работ особо выделяется пятитомник «Поэтика русского танца». Это книга энциклопедического характера, где представлены региональные особенности народного искусства России: танцевальный, песенный, поэтический фольклор; костюмы; промыслы; раскрыты обряды и обычаи, т.е. всё то, что определяет богатство национальной культуры» [1].

Л.Г. Тимошенко в одной из своих работ подчеркнула, что работа хореографа с подлинным аутентичным материалом и его перенос на сцену предполагает знание композиционного решения танцевальных произведений, основ сценической драматургии и исполнительских традиций выбранного региона. Формирование танцевальной культуры происходит под воздействием различных условий и особенностей той или

иной области, поэтому мы можем видеть уникальные формы русского народного танца, как общие, так и обособленные. Передавая из поколения в поколение наиболее яркие, особенные, запоминающиеся игры и хороводы, каждый регион сохранил свою неповторимость и исключительность [4].

В.М. Захаров соединил воедино то, что нам кажется, противоречивым и разнонаправленным: модерн, мюзик-холл, народная хореография, классический балет – дополняют и обогащают друг друга. Удивительный мир художественных промыслов, отражающий особенные черты и традиции русской национальной культуры, переложен В.М. Захаровым на язык хореографии. За огромный вклад в области хореографии В.М. Захарову было присвоено почетное звание, относящееся к государственным наградам, Народный артист Российской Федерации.

«Гжель» любимое детище В.М. Захарова, но не менее значимым для него, учёного и педагога, стало создание образовательно-культурного комплекса: школа – вуз – театр (Московское хореографическое училище при Театре танца «Гжель» – Институт танца Государственной академии славянской культуры – Московский государственный академический театр танца «Гжель») [1, с. 5].

Большое внимание В.М. Захаров уделял воспитанию молодого поколения: замечательный хореограф и талантливый педагог – он мог разглядеть в своих учениках способности и воспитать лауреатов многих престижных международных фестивалей.

Денис Александрович Родькин окончил в 2009 году Московское хореографическое училище при Московском государственном академическом театре танца «Гжель» и был принят в балетную труппу Большого театра. Денис Родькин, он же принц Зигфрид из «Лебединого озера», Щелкунчик из одноименного балета в постановке Юрия Григоровича, и принц Дезире из «Спящей красавицы», – премьер Большого театра, его Конрад, Печорин, Онегин, Спартак и Хозе. И хотя в репертуаре Родькина немало наследников престола, самого его при всем желании – сложно назвать принцем по крови. Геннадий Янин, впервые увидев танцора, сказал: «Высокий... Мы, конечно, возьмем тебя в театр. Нам нужна «мебель», чтобы выносить пики. Но на большее рассчитывать не стоит». Другое мнение было у Николая Цискаридзе, проводившего в Большом свои классы. «Наконец-то у нас появился принц», – сказал Николай Максимович, увидев Родькина.

Главный балетмейстер-постановщик и режиссер ансамбля «Русы», руководитель детской студии «Юные Русы» Николай Ерохин выпускник Академии славянской культуры. Николай Сергеевич работал артистом балета в Московском Академическом театре танца «Гжель», а в 2007 году пришел в театр Людмилы Рюминой. Руководитель вокально-хореографического ансамбля «Русы» и главный балетмейстер Николай Ерохин, постоянно находится в творческом поиске и смело

экспериментирует в постановках: этно-мюзикл «Алатырь» погружает зрителей в яркую захватывающую историю, где современный мир пересекается с миром сказаний и мифов, а магия национальных обрядов раскрывает суть нравственных идеалов русского народа.

После ухода из жизни замечательного человека, выдающегося хореографа, знаменитого руководителя театра танца его ученики продолжают работу, начатую великим маэстро. Экспериментальные постановки в области хореографии продолжают знакомить зрителей с искусством танца. «Снежная королева» – музыкально-хореографическая сказка на основе произведения Г.Х. Андерсена была рассказана лексикой народной хореографии балетмейстером-постановщиком Георгием Ковтуном, художником-постановщиком Златой Цирценс, композитором Радиком Салимовым и артистами театра танца. Хореографический спектакль «LET GO», увидел свет благодаря Эндрю Палермо, который является автором идеи и хореографом-постановщиком.

В целях сохранения и развития богатых фольклорных традиций, привлечения молодых хореографов для создания художественных образов жизни разных народов, для определения перспектив развития данного жанра в новом тысячелетии в театре танца «Гжель» проводится конкурс балетмейстерских работ «Платформа народного танца». I Всероссийский конкурс балетмейстерских работ прошел в ноябре 2017 года в два этапа: заочный выбор конкурсантов по видеоматериалам и постановка нового номера на базе театра танца «Гжель» [5].

В связи с вышеизложенным нельзя не согласиться с мнением Л.Г. Тимошенко: «Стабильность работы этого творческого коллектива, высокий исполнительский уровень, продолжение образования выпускников в профессиональных учебных заведениях позволяют говорить о правильности выбранных им методов обучения» [4].

В 2021 году в Москве прошли мероприятия, приуроченные к празднованию 75-летия Владимира Михайловича Захарова (1946-2013 гг.). Инициаторами проведения мероприятий стали ученики выдающегося мастера русской хореографии – Народная артистка РСФСР, Лауреат премии Правительства РФ, профессор кафедры искусства хореографа Института славянской культуры Людмила Мовчан и заслуженный артист Российской Федерации, Лауреат премии Правительства Российской Федерации, заведующий кафедрой искусства хореографа Института славянской культуры Александр Ковтун, в прошлом солисты театра танца «Гжель», соратники и единомышленники великого мастера, на которых он ставил свои самые известные постановки для международных гастролей прославленного коллектива.

Зрители увидели яркие выступления – студентов Института славянской культуры и Московского государственного института культуры, студентов Колледжа музыкально-театрального искусства им. Г.П.

Вишневской, артистов вокально-хореографического ансамбля «Русь» г. Москвы, Фольклорного Центра под руководством Людмилы Рюминой, Тэп-студии «Flap», Ансамбля танца «Колорит»; а также выступления лучших детских хореографических коллективов России: Ансамбля танца «Юность», Детской школы-студии «Арабеск», Ансамбля танца «Улыбка», Детской студии «Юные Русы», хореографических ансамблей «Веснушки» и «Формула радости».

«Великие мастера прошлого справедливо считали, что искусство должно обогащать жизнь. Искусство, вообще и хореографическое, в частности, должно проникать в душевный мир человека, раскрывать его лучшие качества, воспитывать широту интересов, пробуждать многогранные ощущения и понимание прекрасного» [3, с. 34].

Искусство Захарова – это умение проникнуться внутренним душевным теплом; разглядеть человека-творца: талантливого, красивого, с доброй душой и сердцем; соединить с особым искусством традиционное наследие хореографии и свое собственное видение сюжета. Искусство В.М. Захарова – это прошлое, настоящее и будущее народного танца, соединенные воедино.

Список использованных источников:

1. Михеева Л.Н. Россия в судьбе маэстро танца. // Культурное наследие России. – 2013. №2. – С. 4-5.

2. Захаров В. М. Поэтика русского танца: Народная художественная культура регионов России: обряды; песня; танец; костюм; промыслы. Том 2. – М.: Святогор, 2004. – 552 с.

3. Захаров В.М. Фольклор – это симфония движений // «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. – 2010. – № 1. – С. 32-34.

4. Тимошенко Л. Г. Проблемы возрождения и сохранения педагогического потенциала русской танцевальной культуры. // Научно педагогическое обозрение. – 2017. – №3 (17). – С. 71-77.

5. Московский государственный академический театр танца «Гжель»: [Электронный ресурс]. URL: <https://theatregzhel.ru/platforma-narodnogotanca-2021>

© Сорокина В.А., 2022

Старухина С.В.

Научный руководитель Герасименко И.И.

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

Жизнь современного человека постепенно переносится в виртуальный мир. Метавселенные ежедневно пополняются новыми объектами NFT-искусства, музыкальными, игровыми, финансовыми, физическими моделями NFT. Метавселенная – пространство виртуальной реальности; NFT (non-fungible token) – это единица учета, с помощью которой создается цифровой слепок для любого уникального предмета.

Возможности виртуальной и дополненной реальности расширяются с невероятными скоростями. Переход в цифровой мир ускорила пандемия.

Команда разработчиков «Texel» [1] из Москвы показала, что виртуальную реальность можно применять не только в развлекательных, но также в научных и рабочих целях. При грантовой поддержке фонда «Сколково» Texel создали настоящий «портал» из реальности в виртуальный мир. 3D сканер Texel Portal входит в список лучших сканеров по версии Aniwaа – маркетплейса аддитивных товаров.

Что из себя представляет сам 3D сканер? Texel выпустили уже 2 модели сканеров: Texel Portal VX и Texel Portal MX. Самое важное отличие – габариты. У второй модели высота максимального подъема камер 3D сканера – 2600мм. В целом, сканер – это небольшая вращающаяся вокруг своей оси платформа. Вращение происходит напротив подставки с сенсорами и камерами. Устройство подключается на прямую к ПК и 3D принтеру. Сканирование человека занимает всего лишь 30 секунд, трехмерная цифровая модель подготавливается еще 90 секунд. Человеку, с которого снимают измерения, важно находиться в облегающей одежде для получения наиболее точных результатов. Сканер находится в небольшой модульной виртуальной примерочной и выглядит она по-настоящему стильно. Изображение представлено на рис. 1.

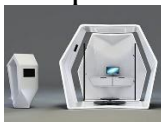


Рисунок 1 – Виртуальная примерочная

Область применения трехмерных моделей человека намного шире, чем может показаться на первый взгляд. Это и легкая промышленность, и образовательная деятельность, и, естественно, рекламная сфера.

На данный момент существует острая необходимость использования трехмерных моделей в легкой промышленности. 3D сканеры с очень

высокой точностью снимают мерки с человека. Всего за один час можно снять мерки с группы в сорок человек. Все это могло бы способствовать в проведении антропометрических исследований и обновлению ГОСТа. ГОСТ 17522-72 с размерными признаками для проектирования женской одежды был создан в 1972 году, утвержден в 1973. С этого момента прошло 50 лет. Естественно, тело человека очень изменилось за такой большой промежуток времени и требует обновления параметрических данных. В классическом способе измерения необходима группа из трех человек, где один человек снимает мерки, второй ассистирует при этом, третий - ведет запись мерок. Затем необходимо классифицировать, анализировать и структурировать все значения. При снятии мерок на 3D сканере нужен всего один человек, который проследит за процессом и сохранит результат. Также большим плюсом здесь станет мобильность сканера. Мерки можно будет снять в любом регионе страны. Проблема устаревшего ГОСТа ведь еще и в том, что большая часть измерений проводилась в Москве и Московской области. Есть примеры, когда одежда людям из других населенных пунктов страны, созданная по этим меркам, вовсе не подходит. Соответственно весь процесс от снятия мерок сканером до классификации данных программой займет намного меньше времени, чем это было раньше, а также повысит точность.

Одной из сфер возможного применения сканера, команда разработчиков называет автоматизацию процесса выдачи спецодежды на предприятии. Сканер сам снимет мерки, определит наиболее подходящий размер униформы и составит списки учета. Останется только выдать форму работнику. Например, в сети Интеллектуальных школ в Казахстане ежегодно бесплатно выдают форму. В среднем в каждой школе учится 800 детей. Весной с учащихся снимают мерки, за лето отшивают всю партию, и нередко с задержками. В сентябре-октябре выдают форму ученикам. Некоторым везет, и форма подходит, другим же, приходит форма, отшитая по абсолютно чужим меркам, начинается процесс обмена или возврата. При этом процесс снятия мерок с учеников в каждой из 22 школ занимает неделю-две. Здесь как раз и пригодился бы сканер с его точностью мерок и верно заполненной таблицей измерений. Если взять заявленную разработчиками скорость снятия мерок: 40 человек в час, то при 8-ми часовом рабочем дне можно измерить 320 человек. Соответственно, общее снятие мерок с учеников школы заняло бы 2,5 дня. Мобильность сканера поможет сделать 3D модели с помощью всего одного устройства в разных городах. При соблюдении эксплуатационных условий сканера, его работы хватит на достаточно долгий срок.

Как уже понятно, сканер способен к быстрому автоматическому получению любых обмеров тела человека. Разработчики советуют использовать эту возможность и в индивидуальном пошиве. Клиенту не обязательно приходить к портному на примерки. Если есть скан тела,

необходимо лишь отправить его портному. В Петербурге, например, его можно сделать за вполне символическую цену – 1000 рублей, Созданные в САПР лекала буквально собираются между собой для примерки на трехмерной модели человека. Вносятся изменения, которые отражаются на лекалах, остается их распечатать, отшить изделие и отправить клиенту. Насколько это эффективно вопрос уже другой. Ведь все-таки для портного достаточно затратно покупать САПР, сканер и лицензии на использование ПО, не считая швейного оборудования, постоянных расходных материалов и оплаты коммуникаций.

Совсем скоро 3D сканирование будет полномасштабно применяться и в образовательной сфере. Школа GRASSER [2], основанная Ольгой Родькиной, в Санкт-Петербурге в сотрудничестве с Texel пробуют применять сканер при обучении студентов на курсах по конструированию и моделированию. В интервью для подкаста SEWTRADEIN [3], Ольга рассказала о тесном сотрудничестве с командой Texel. Разработчики внимательно относятся к пожеланиям и предложениям преподавателей школы GRASSER, вносят корректировки в систему, чтобы адаптировать сканер под образовательные стандарты. Совсем скоро должен появиться новый софт, учитывающий антропологические параметры человека именно с точки зрения процессов и методик конструирования одежды. Если говорить в целом об актуальном обучении 3D технологиям в швейной промышленности, то школа GRASSER единственная во всей России, обучает применению самой востребованной программы CLO3D для виртуальных примерок. Несмотря на свой частный статус, школа имеет образовательную лицензию.

Подводя итог всему вышесказанному, хочется отметить, что body-сканер совсем скоро станет неотъемлемой частью швейной промышленности, при чем применение его будет абсолютно разнообразным, поможет на разных этапах создания и, что не менее важно, продажи одежды. Разработчики из компании Texel делают действительно важный шаг на пути развития легкой промышленности в России.

Список использованных источников:

1. Главная страница Texel [Электронный ресурс] /Режим доступа: <https://texel.graphics/ru/>

2. Главная страница Grsser [Электронный ресурс]/ Режим доступа: <https://grasser.ru/>

3. Подкаст SEWTRADEIN с Ольгой Родькиной [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://vk.com/podcasts-211393770>

4. Что такое nft? [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://pulse.mail.ru/article/chto-takoe-nft-i-dlya-chego-ego-primenyayut-5033146000184694221-8318848717536779402/>

© Старухина С.В., 2022

УДК 677.074

МЕТОД КОМБИНИРОВАНИЯ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В РАППОРТЕ ПЕРЕПЛЕТЕНИЯ КУЛИРНОГО ТРИКОТАЖА С ДВУХСТОРОННИМ РАСПОЛОЖЕНИЕМ ПРОТЯЖЕК

Степаненко А.С.

Научный руководитель Фомина О.П.

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

В статье [1] рассмотрены базовые структуры трикотажа с двухсторонним расположением протяжек, которые представляют из себя возможные сочетания пространственного расположения протяжки с видом структуры одиночной кулирной петли (лицевым или изнаночным).

Разработка трикотажных кулирных структур с различной пространственным расположением элементов петельной структуры является актуальной, так как позволит проектировать и выработать трикотажные полотна с улучшенными физико-механическими свойствами, а также новым художественным оформлением поверхности.

Предложены условные графические описания таких структур и технологии их вязания на универсальном плосковязальном оборудовании. Разработка таких структур представляет из себя первый этап методики художественно-технологического проектирования различных структур кулирного трикотажа с двухсторонним расположением протяжек. Такая методика основана на принципах комбинаторики базовых элементов одиночных кулирных петель с двухсторонним расположением протяжек. Такая методика позволит формировать трикотажное полотно с различной структурой, фактурной поверхностью и физико-механическими свойствами [2]. При этом, при формировании трикотажа новой структуры целесообразно рассматривать строение не только лицевой и изнаночной стороны трикотажа, но и его торцевого среза.

В данной работе предложен метод поэтапного проектирования структур торцевого среза трикотажа при произвольном сочетании базовых структурных элементов по ширине раппорта переплетения. Данная методика предлагает осуществлять проектирование структур трикотажа с двухсторонним расположением протяжек по следующим этапам:

1. Выбрать виды структурных элементов и ритм их чередования по ширине раппорта разрабатываемой структуры и представить его в виде патрона узора с условной буквенно-графической записью структурных элементов.

2. Выбрать базовую структуру кулирного трикотажа, на основе которой будет осуществляться проектирование трикотажа (двугладь,

тригладь и т.д.) [3]. Произвести уточнение величины раппорта структуры по ширине с учетом кратности раппорта базовой структуры и выбранного раппорта чередования структурных элементов с различным пространственным расположением протяжек.

3. Разработать графическое изображение чередования лицевых и изнаночных остовов петель в торцевом срезе разрабатываемого трикотажа согласно его патрону структуры.

4. На схеме структуры торцевого среза указать пространственное расположение протяжек относительно остовов петель согласно выбранному патрону структуры.

5. Выполнить окончательную схему структуры торцевого среза трикотажа с учетом перекрещивания протяжек в его структуре. На основе анализа участков структуры перекрещивающимися протяжками стрелками указать возможное совмещение петельных столбиков.

6. Разработать схему структуры торцевого среза с учетом возможного смещения петельных столбиков.

7. На основе анализа схемы торцевого среза выполнить эскизы лицевой и изнаночной сторон с ожидаемым цвето-фактурным эффектом.

Образец выполнен путем чередования двух лицевых остовов с лицевым расположением протяжек и одного лицевого остова с изнаночным расположением протяжки. На лицевой стороне выработанной структуры видно раздвинутые лицевые петельные столбики, разделенные перекрещивающимися протяжками. На изнаночной стороне – сдвоенные изнаночные петельные столбики, разделенные удлинненными горизонтально-ориентированными элементами структуры трикотажа.

В ходе работы спроектирована уточненная схема условно-графической записи структуры торцевого среза кулирного трикотажа и метод его проектирования с различным пространственным расположением элементов петельной структуры путем комбинаторики структурных элементов, позволяющей прогнозировать структуры и внешний вид трикотажного полотна.

На основе метода комбинаторики структурных элементов спроектирована и разработана серия образцов с различным пространственным расположением протяжек при увеличении раппорта структуры.

Список использованных источников:

1. Куприянова, Т. О. Метод художественно-технологического проектирования структур кулирного трикотажа с лицевым расположением протяжек / Т. О. Куприянова, О. П. Фомина, С. И. Пивкина // Материалы докладов 48 международной научно-технической конференции преподавателей и студентов, посвященной 50-летию университета : в 2 т. / УО "ВГТУ". - Витебск, 2015. - Т. 2. - С. 354-356.

2. Трикотаж кулирных производных переплетений с расположением протяжек на лицевой стороне остовов петель /Пивкина С.И., Фомина О.П., Боровков В. В. // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности - 2016 г - С.361.

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

© Степаненко А.С., 2022

УДК 687.12

СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ИСПОЛЬЗУЕМОГО ИСКУССТВЕННОГО МЕХА В СОВРЕМЕННОМ ПРОИЗВОДСТВЕ ЗИМНИХ МЕХОВЫХ ПАЛЬТО

Степина Ю.Е., Киселева М.В.

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

Искусственный мех – полотно, имеющее на лицевой поверхности ворс и имитирующее натуральный мех. Искусственный мех имеет основу, называемую каркас, и ворсовый покров. Основа может быть изготовлена из хлопчатобумажной пряжи или пряжи из химических волокон. Ворсовый покров [1] получают преимущественно из химических волокон – ацетатные, полиакрилонитрильные, полиамидные и полиэфирные, однако встречаются шерстяные и вискозные волокна.

Для имитации внешнего вида, соответствующего натуральному меху, волокнам ворсового покрова искусственного меха задано свойство разноусадочности, позволяющее добиться визуального эффекта пуха и ости.

Искусственный мех устойчив к действию света и влаги, воздействию микроорганизмов. Ворс искусственного меха равномерный по высоте и распределению. Материал характеризуется широким разнообразием внешнего вида.

Среди недостатков стоит отметить сильную электризуемость, пониженную гигроскопичность и паропроницаемость, пиллингуемость ворса. Также искусственный мех уступает натуральному по теплозащитным свойствам.

С точки зрения конструирования и технологии изготовления одежды искусственный мех классифицируют следующим образом [2]:

по способу изготовления основы: тканый, трикотажный, нетканый и накладной;

по виду используемого сырья для получения основы: из хлопчатобумажной пряжи, из синтетической пряжи;

по виду сырья для получения ворсового покрова: из синтетических волокон, из искусственных волокон, из волокон шерсти и шелка;

по направлению ворса: с гладким приподнятым ворсом, с вертикально поставленным ворсом, с завитым ворсом;

по длине ворса: длинноворсовый (выше 10 мм), коротковорсовый (до 10 мм), с ворсом разной длины;

по способу окраски: гладкокрашенные, с аэрографным нанесением рисунка, с нанесением рисунка с помощью трафарета, меланжевые;

по назначению: одежные, подкладочные, мебельные.

Аналогичным образом выглядит классификация с точки зрения товароведения, экспертизы и стандартизации, в которой искусственный мех делят [3]:

по назначению: одежный, подкладочный, для головных уборов, для игрушек, для мебельно-декоративных изделий;

по виду основы: ткань, трикотажное полотно, нетканый материал, искусственная или натуральная кожа;

по способу соединения ворсового покрова с основой: тканый, трикотажный, накладной, тканепрошивной;

по сырьевому составу ворса: однородный и неоднородный;

по виду отделки: гладкокрашенный, пестровязанный, пестротканый, с печатными рисунками, меланжевый, со стрижкой, с устойчивым тиснением, с завивкой ворса, с рисунчатой укладкой, с электрополировкой, со специальными отделками.

Вышеприведенные классификации дают представление о видах искусственного меха в целом, однако не позволяют проследить взаимосвязь параметров между собой. Опираясь на существующие варианты, можно предложить систематизированную классификацию для конкретного предприятия изделий из искусственного меха.

Характеристика искусственного меха, используемого в современном производстве зимних меховых пальто, проведена на основе материалов действующего российского бренда изделий из эко-меха «Anse» [4]. Предприятием были предоставлены физические образцы используемых материалов, разделенных на 6 групп. Характеристика ассортимента искусственного меха предприятия представлена в таблице, представленной на рис. 1.

Исходя из полученных данных составлена классификация искусственного меха, используемого в компании «Anse», которая состоит из 5 ступеней, классифицируя мех по длине ворса, по структуре ворса, по способу изготовления основы, по структуре поверхности и по окрасу (рис. 2).

Группа	Вид группы	Длина ворса, мм	Передаточная длина ворса, мм	Поверхностная плотность, г/м ²	Вид отделки
Гладкий искусственный мех однородным коротким ворсом	Трикотажный	10-15	-	645-765	Гладкокрашенный
Искусственный мех с фасонной стрижкой, однородным коротким ворсом	Трикотажный	до 20	до 13	732-800	Гладкокрашенный с фасонной стрижкой
Искусственный мех с длинным однородным ворсом	Трикотажный	25-70	-	665-1120	Меланжевый
Искусственный мех с длинным неравномерным ворсом	Трикотажный	до 30	до 10	522-730	Пестротканый с волокнами разной длины
Искусственный мех с отделкой под «овчину»	Трикотажный	15-25/ 17-32	-	467-775	Гладкокрашенный с зашивкой
Искусственный мех тканым ворсом	Тканый	7	-	532	Гладкокрашенный с тисненым рисунком

Рисунок 1 – Характеристика ассортимента искусственного меха предприятия «Anse»



Рисунок 2 – Классификация искусственного меха

Составленная структура может являться внутренним документом компании, поскольку дает представление о характеристиках искусственного меха конкретного предприятия и позволяет разрабатывать дизайн моделей, а также конструкторско-технологическую документацию на изделия в зависимости от вида выбранного материала.

Структура может дополняться характеристиками или материалами в зависимости от расширения ассортимента. Также может быть представлена используемыми материалами на предстоящий сезон.

Полученные данные будут использованы для дальнейшей разработки способа производства зимних пальто из искусственного меха с минимизацией вредоносного влияния на окружающую среду.

Список использованных источников:

- ГОСТ 25562-82 Мех искусственный трикотажный. Термины и определения. – Введ. 1984-01-01. – М.: Издательство стандартов, 1988–15 с.
- Горева, Е. П. Технология изготовления одежды из кожи и меха. Процесс изготовления швейных изделий из искусственного меха: учеб. пособие для студентов вузов / Е. П. Горева. – СПб.: СПГУПТД, 2019. – 65 с.
- Ляшко, А.А. Товароведение, экспертиза и стандартизация / А.А.Ляшко, А.П. Ходыкин, Н.И.Волошко, А.П.Снитко. – 2-е издание, перераб. и доп. – М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К?», 2013. – 600с. : ил.
- ANSE [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://anse-shop.ru/>, свободный. – Загл. с экрана. (Дата обращения 19.04.2022).

© Степина Ю.Е., Киселева М.В., 2022

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА

Стерелюхина Д.А., Тимохович А.Н.

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

В современном мире представители различных модных брендов пользуются новейшими технологиями с целями удовлетворения потребностей рыночного спроса, а также для соответствия модным дизайнерским и стилевым решениям.

Подход брендов к разработке продуктов и дизайн-решениям изменился с появлением искусственного интеллекта. Внимание бренд-разработчиков сосредоточено на попытке не только предсказать будущие запросы потребителя, но и на более точном и выверенном прогнозировании. Однако, даже самые эффективные технологии не смогут заменить человеческий разум, по крайней мере в ближайшее время. Именно этот вывод и подтверждают проведенные модными домами эксперименты. Человеческое участие незаменимо при использовании идей, созданных с помощью искусственного интеллекта, и имеет решающее значение в изменении идей до дизайн-проектов красивой, удобной и привлекательной одежды.

В настоящей статье остановимся на анализе кейсов, в рамках которых были применены технологии искусственного интеллекта. Цель настоящего исследования: выявить возможности и ограничения использования искусственного интеллекта в проектировании костюма.

Одной из первых крупных компаний, опробовавших технологию искусственного интеллекта, стала корпорация Google. Корпорация использовала продукт Project Muze совместно с Zalando, модной немецкой платформой. Эксперимент был проведен в 2016 году. Нейронная сеть научилась понимать текстуры, предпочтения стиля, цвета и прочие параметры эстетики, предоставленные компанией Google в отчетах о модных тенденциях, а также использовала информацию, полученную от Zalando. Благодаря этому Project Muze смог воспользоваться алгоритмом и сделать дизайн, основывающийся на интересах потребителя и соответствующий стилевым запросам, выявленным сетью [2].

Компания Amazon под руководством группы исследователей из Израиля использовала технологии искусственного интеллекта для проверки своих товаров на «стильность» и соответствие модным тенденциям. Калифорнийский бренд Lab126 будет использовать технологии искусственного интеллекта для изучения изображений, чтобы выявить

особенности конкретных стилей моды и научиться разрабатывать модные образы.

Ряд экспертов считает, что существует феномен «быстрая мода Amazon». Действительно, в 2017 году компания Amazon приобрела патент на особую систему производства, которая позволяет осуществлять производство товаров по требованию заказчика. Логистическая цепь Amazon и линейка Amazon Essentials уже используют данную технологию.

Следует отметить, что разработанные с помощью искусственного интеллекта дизайн-решения требуют вмешательства со стороны человеческого разума. В проектах Project Muze, а также в Lab126 разработчики сталкивались с тем, что спроектированные с помощью искусственного интеллекта дизайн-решения оказывались непригодными для производства.

Ученые из университета Калифорнии в Сан-Диего под влиянием проектов Google Muze и Amazon Lab126 разработали совместно с Adobe вариант, при котором система искусственного интеллекта сможет самостоятельно провести анализ определенного стиля и создать на его основе собственное изображение новых дизайнов. При этом разработанное изображение будет соответствовать заданному стилю и сможет быть настраиваемым. Благодаря этой системе бренды смогут продвинуться в создании индивидуальных эскизов исходя лишь из взаимодействия пользователя с контентом.

Кроме того, система может использоваться брендами при анализе глобальных тенденций в мире моды. Полученные данные компания может использовать как для создания отдельных частей дизайна продукции, так и для разработки в целом.

Например, компания True Fit взаимодействует с представителями розничной торговли с целью выявить потребительские предпочтения и точки соприкосновения с ними. Эти данные предоставляет программа на основе искусственного интеллекта, обрабатывая запросы клиентов в сфере моды, одежды и обуви. Уильям Адлер, генеральный директор компании, сообщил, что система «общается» таким образом с более чем 180 миллионами пользователей платформы [4].

Однако, пропасть между роботизированным дизайном алгоритма искусственного интеллекта и человеческими разработками становится все меньше с каждым днем. В апреле 2019 года в Китае прошел международный конкурс инноваций в области проектирования костюма. Второе место занял дизайнер искусственного интеллекта Deep Vogue, получивший также приз за зрительские симпатии. Данная система была разработана китайской фирмой технологий Shelan Technology и использовала глубокое обучение, которое позволяло создать оригинальный дизайн. Разработанные дизайн-решения основывались на ключевых темах, словах и изображениях, предоставленных людьми-дизайнерами [5].

Synflux – фирма консалтинга в сфере дизайна, также использует систему искусственного интеллекта названную *Algorithmic Couture*. Команда, включающая в себя как дизайнеров, так и программистов инженерии, разработала собственный инструмент, позволяющий создать эксклюзивную одежду за несколько относительно простых шагов.

Для начала, выполняется 3D-сканирование человека для определения пропорций тела. После этого собранные данные анализируются обученными машинными алгоритмами, разрабатываются модели одежды, созданные для снижения тканевых отходов. И в самом конце моделируются дизайнерами 2D-выкройки при помощи программного обеспечения для автоматизированного проектирования и создаются выкройки, используемые в дальнейшем для пошива дизайнерских костюмов.

Synflux персонализирует дизайн под каждого клиента, создавая индивидуальные эскизы, отличающиеся практически полной безотходностью и отходящие от классической размерной сетки.

Дизайн искусственного интеллекта не может быть основой при проектировании одежды. Именно поэтому искусственный интеллект стал правой рукой специалистов в сфере дизайна, не имея главной роли.

Tommy Hilfiger сотрудничал с IBM и Технологическим институтом моды в 2018 году в работе над проектом «Переосмысление розничной торговли». Инструменты искусственного интеллекта в проекте использовались с целью расшифровки текущих тенденций моды и потребительского опыта с Tommy Hilfiger. Все расшифрованные данные получали ведущие специалисты-дизайнеры компании, впоследствии использовавшие их при принятии взвешенных решений в процессе создания новых коллекций [1].

Используя искусственный интеллект *Heuritech*, человек может узнать о модных течениях завтрашнего дня. Сервис изучает тысячи изображений, выделяя все обнаруженные им детали одежды, цветовую палитру и фасон, после чего предоставляет прогноз о возможном спросе на вещи того или иного типа дизайна на следующий год.

Heuritech может выполнять сразу несколько задач. Компания *Dior* активно использует этот интеллект для выявления трендов в сфере моды, а *Wolverine Worldwide* получает информацию об изменяющемся спросе на свою обувь [3].

Применение *Heuritech* значительно упрощает работу специалистов по дизайну и раскрывает перед ними возможность создания модных образов на новом уровне.

Использование технологий искусственного интеллекта сопряжено с проблемами в юридической и эстетической сферах. Так, в 2019 выяснилось, что некоторые бренды, производящие разнообразные футболки и продающие их онлайн, использовали технологии искусственного интеллекта, собирая изображения. Люди, видя интересные для них

фотографии, оставляли комментарий о том, что они хотели бы видеть такое изображение на футболке, а бот добавлял изображения в базу и размещал на маркетплейсе. Компании довольно быстро получили обвинения в краже интеллектуальной собственности и нарушении авторских прав на используемые изображения.

Сделаем вывод о том, что пройдет еще немало времени, прежде чем искусственный интеллект сможет конкурировать с человеком в дизайне или работать без его участия. Модным брендам не приходится полагаться исключительно на программы искусственного интеллекта. Однако, уже сейчас искусственный интеллект предоставляет неоценимую помощь в ускорении разработки дизайн-проектов.

Список использованных источников:

1. Гильмутдинова Е.В., Кутлюярова Е.В. Новации и дизайн костюма в эпоху искусственного интеллекта // Инновации и технологии к развитию теории современной моды, «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Ф.М. Пармону: сборник материалов II Международной научно-практической конференции. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2022. – с. 400-405.

2. Калиновская И.Н., Завьялова А.О. Направления использования искусственного интеллекта в организации производства на предприятиях легкой промышленности // Материалы и технологии. – 2020. - №1(5). – с. 50-56.

3. Остапенко И.Н., Яхиббаева Д.Р. Искусственный интеллект для индустрии моды // Актуальные проблемы и перспективы развития экономики: труды юбилейной XX Всероссийской с международным участием научно-практической конференции. – Симферополь: ИД КФУ, 2021. – с. 238.

4. Снежинская А.В. Применение искусственного интеллекта в сфере Fashion Tech: вызовы и перспективы // «Костюмология», 2018. - №3. – с.3.

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

© Стерелюхина Д.А., Тимохович А.Н., 2022

ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙН ОФОРМЛЕНИЯ УЧРЕЖДЕНИЙ ДЛЯ ОТДЫХА И ОЗДОРОВЛЕНИЯ

Суламанидзе О.А.

Научный руководитель Зырина М.А.

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

На сегодняшний день прослеживается проблема средового дизайн оформления учреждений для отдыха и оздоровления, в число которых можно включить санаторно-курортные комплексы, дома отдыха, а также гостиницы, отели, спа-отели.

Для создания современного, благоприятного и актуального оформления предметно-пространственной среды необходимо учесть множество аспектов и факторов, зависящих от определенной функции, которую выполняет эта среда и от людей, которые будут в ней находиться. Необходимо учитывать физические и моральные потребности людей, а также соблюдать все нормы при создании оформления помещений. Тем не менее, большинству курортно-санаторных комплексов и домов отдыха не проводили реконструкцию и редизайн, в них изначально не заложены факторы, благоприятно влияющие на физическое и моральное состояние посетителей, более того, дизайн таких учреждений практически одинаков и часто выглядит слишком просто и дешево. Однако, нельзя не учесть, что многие гостиницы и отели уже поменяли свой устаревший облик на более современный и актуальный. Также, строится достаточно большое количество новых учреждений данного типа, в которых уже заложены новейшие технологии, современный и функциональный дизайн. Тем не менее, разрозненные стили, чересчур яркие цвета и их оттенки, некачественные материалы и плохо подобранные текстуры все еще прослеживаются во всех учреждениях любого типа, которые не меняли свой облик многие десятилетия.

В настоящее время ушла тенденция на яркий и пестрый дизайн санаторно-курортных комплексов, домов отдыха, гостиниц и отелей. Огромный выбор стилей на рынке приводят в замешательство и перенасыщение. Люди стараются избавиться от излишеств и прийти к спокойному и уединенному отдыху, все чаще падает выбор на более аскетичные, природные стили.

Один из самых популярных дизайн-стилей на данный момент является Джапанди. Japandi (japan + scandi) – симбиоз японского минимализма и скандинавского уюта. Простота и сдержанность в сочетании с любовью к натуральным материалам и лаконичности создают практичные,

спокойные и минималистичные интерьеры. Скандинавский стиль все еще продолжает свою историю в учреждениях для отдыха, особенно в отелях и гостиницах. В таком ключе многие интуитивно выбирают стиль ваби-саби. Сама фраза «Ваби-саби» обозначает единство простоты, одиночества и внутренней силы с архаичностью, подлинностью и историческими мотивами. То есть люди хотят все больше отходить от городской суеты к созерцанию и покою. Грубые фактуры и текстуры, применяющиеся в данном стиле, придают более натуральный, природный оттенок дизайну интерьеров.

Минимализм все также популярен для воплощения интерьеров таких учреждений, как санатории, гостиницы, отели, дома отдыха, а также поликлиники и больницы. Такой стиль не требует большого ухода, не перегружает помещение, не создает визуальный шум, достаточно стерилен и прост. «Основой дизайна в таких интерьерах является свободная планировка, совмещающая разные функциональные зоны, создает впечатление больших открытых пространств. Колористические акценты в подобных интерьерах перенесены в область света, что позволяет, не изменяя окраску стен, создавать сложные цветосветовые композиции. Появление ламп – слайдеров, светодиодных подсветок, светильников-спотов, дающих направленный конус света, светодиодных полос, а также уникальных авторских светильников, располагающихся не только на плоскости потолка, но и стен, пола, расширяет вариативные возможности современных дизайнеров в создании элегантных, динамичных интерьеров. Эта тенденция, несомненно, будет развиваться и совершенствоваться» [1].

Уже несколько лет в России активно распространяется эко-дизайн. «Комплексный «зеленый» дизайн» развивается с конца 20-го столетия. В следствие ухудшение экологических показателей и понимания необходимости сохранить природу, а также в связи с недостатком природы в повседневной жизни, что привело к ухудшению здоровья и психоэмоционального состояния» [2]. В России экостиль в основном представляется в Москве и Санкт-Петербурге, но также приобретает популярность и в других городах. Ключевыми характеристиками стиля являются просторные помещения с минимальным декором в виде различных природных элементов, сдержанная цветовая палитра природных оттенков, использование натуральных отделочных материалов, обилие естественного освещения. Однако, экостиль чаще используется лишь частично в учреждениях для отдыха и оздоровления, в связи с тем, что такой дизайн требует постоянной уборки, больших затрат на материалы, необходимость максимально спрятать всю бытовую технику.

Рассматривая тенденции выбора цветовой палитры, которая применяется в дизайн-оформлении курортно-санаторных комплексов, домов отдыха, гостиниц и отелей, можно отметить, что чаще всего используются такие цвета, как серый, бежевый, белый, зеленый,

коричневый, желтый и синий. То есть цвета минимализма и природной тематики, к чему так активно стремятся не только дизайнеры, но и заказчики.

Однако, в учреждениях с устаревшим дизайном можно заметить, что многие интерьеры выполнены в кричащих цветах: красный, оранжевый, ярко-зеленый, фиолетовый, которые обильно используются в жилых пространствах. Такая агрессивная цветовая палитра в интерьерах, требующие спокойствия и расслабления, негативно влияет на психологическое состояние человека.

В общественных пространствах цвет может играть важную роль не только для декора и эстетики, но и для ориентирования гостей. В своей статье Алексеева И.П. подтверждает: «С этой целью разным помещениям и даже этажам следует придавать разные цвета. Так, совсем не похожи друг на друга площадки этажей легко запоминаются. Использование цвета как средства ориентировки приезжающих особенно необходимо в больших гостиницах, в которых можно легко нарушить эксплуатационный режим, внести беспокойство и беспорядки.» [3] В связи с этим, в более современных и актуальных дизайнах санаторно-курортных учреждений и отелях яркие цвета и их оттенки используются в качестве ориентировочных знаков или для расставления акцентов, игры контрастов.

Нельзя забывать про использование различного освещения в интерьерах. Рассматривая тенденции освещения, применяемые в пространствах курортно-санаторных комплексов, домов отдыха, гостиниц и отелей, стоит отметить, что для общественных интерьеров используется не только верхний холодный свет для расширения пространства, придания стерильности, ощущения дневного времени, но и теплый для создания более камерного и уютного времяпрепровождения, ощущения вечернего спокойствия и уединенности. В медицинских кабинетах все же чаще применяется именно холодный свет для ощущения чистоты, стерильности и яркого освещения пространства. В жилых номерах чаще используется теплый свет для придания домашней и комфортной обстановки. То есть главной тенденцией в освещении является не использование различных светильников, а разработка и применение нескольких вариантов сценариев освещения.

Таким образом, можно сделать вывод, что сегодня люди из-за распространения апатии, хронической усталости, перенасыщения от визуального шума ищут различные способы отдохнуть, расслабиться и приблизиться к аскетизму. В связи с этим, главными тенденциями дизайн оформления санаторно-курортных комплексов, домов отдыха, а также гостиниц и отелей являются: применение стилей, приближенных к природным мотивам и минимализму, использование натуральных материалов, минимальный декор, природная, спокойная цветовая палитра, разные сценарии освещения.

Список использованных источников:

1. Бергман О.А. Некоторые новые тенденции в цветовой палитре современных частных жилых интерьеров // ИВД. 2016. №2 (41). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-novye-tendentsii-v-tsvetovoy-palitre-sovremennyh-chastnyh-zhilyh-interierov> (дата обращения: 02.11.2022).

2. Lichuk Aleksandra Andreevna, Baykova Ekaterina Vladimirovna Complex "green" Design of the environment of internal spaces // European Journal of Arts. 2017. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/complex-green-design-of-the-environment-of-internal-spaces> (дата обращения: 02.11.2022).

3. Алексеева И.П. СОЗДАНИЕ ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ ДЛЯ ИНТЕРЬЕРОВ ОТЕЛЕЙ НА ОСНОВЕ ПСИХОЛОГИИ ЦВЕТА // Вестник науки. 2021. №4 (37). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozдание-tsvetovogo-resheniya-dlya-interierov-oteley-na-osnove-psihologii-tsveta-1> (дата обращения: 03.11.2022).

© Суламанидзе О.А., 2022

УДК 677.025

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КРЫЖМЫ НА БАЗЕ ТРИКОТАЖНЫХ ПОЛОТЕН

Сухинина Ю.Е., Бабкова Е.С.

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

Одним из древнейших обрядов церкви является крещение ребенка. Крестины – это одно из великих таинств, результатом которого является принятие младенца церковью, а через нее и самим Господом. Таинство Крещения всегда занимало в христианстве исключительное положение.

Установление таинства Крещения прошло многовековой путь, при этом сохранив основные каноны обряда. Крещение детей в современной церковной практике осуществляется троекратным погружением во святую купель, отроки и подростки могут погружаться в купель в рубашке или сорочке. По выходе из купели новокрещённый обтирается полотенцем или крыжмой и для завершения таинства переоблачается в специальную крестильную одежду.

Исторически крыжма представляла собой отрез чистой белой ткани, в свою очередь, современные крыжмы могут отличаться материалом, размерами и декоративным оформлением. Обязательным элементом крестильного атрибута является наличие символики креста, как главное свидетельство духовности данного одеяния.

В настоящей работе рассмотрены способы получения трикотажных полотен различных поверхностных эффектов, которые могут быть использованы при реализации крестильной крыжмы для детей грудного возраста.

Первостепенной задачей, решаемой в работе, явились анализ и выявление основных требований. Согласно которым, трикотажное изделие необходимо выработать, используя однотонную, преимущественно белую пряжу, обладающую высокими гигроскопичными свойствами. Также определено, что используемые при проектировании виды комбинаций трикотажных переплетений должны обеспечить получение двухлицевого рисунка и основного фона полотна, при этом гарантировать полное отсутствие закручиваемости по краям изделия.

Рисунки на трикотажном полотне можно получить в процессе вязания. Эстетическая ценность рисунков на трикотаже зависит, во-первых, от того, насколько они соответствуют конкретному изделию и, во-вторых, насколько они отвечают той функции, которую это полотно будет выполнять в изделии.

Получить различные рисунчатые эффекты возможно при сочетании изменения структуры трикотажа базового переплетения. Базой для получения рисунков в процессе вязания могут служить главные переплетения, в свою очередь рисунок можно создать, путем изменения в определенной закономерности: строения, ориентации петель и других элементов [1].

В работе рассмотрена возможность получения необходимого узора за счет комбинирования количества петель переплетений двухизнаночной и кулирной глади. В таком случае, фон создается гладкой поверхностью кулирной глади, а рисунок – за счет использования петель двухизнаночной глади.

После определения масштаба и общего ритма рисунка относительно изделия предложена детальная проработка непосредственно рисунка и его ритмической организации.

Используемое переплетение кулирной глади позволяет выработать двухлицевые изделия, при этом, необходимо отметить, что данный вид трикотажа имеет свойство закручиваться по краям. Это явление вызывается упругостью пряжи, изогнутой в петлях стремящейся выпрямиться [2].

Различное сочетание лицевых и изнаночных петель применяют не только для образования узора, но и для получения требуемых свойств трикотажа, например, для уменьшения растяжимости и закручиваемости, а также для повышения формоустойчивости полотна [3].

В процессе разработки трикотажной крыжмы на базе кулирной глади отрицательное свойство данного переплетения устранено добавлением дополнительных бортов по контуру изделия, выполненных на базе двойных

переплетений. Увеличенная плотность такого контура стабилизирует основной фон изделия, и как следствие, устраняет закручиваемость краев.

Важно отметить, что качество рисунчатого трикотажного полотна, его соответствие замыслу во многом зависит от правильного выбора оборудования и плотности вязания. Трикотажные машины и автоматы различаются процессом петлеобразования, классом, числом игольниц, устройством основных и дополнительных приспособлений, предназначенных для осуществления вязания, изменения ширины полотна, а также выработки рисунка.

На основе проведенных исследований была разработана программа вязания трикотажного полотна на плосковязальной машине с электронными системами узоробразования «STEIGER». Разработан рисунок православного креста на базе двухизнаночной глади. На рис. 1 представлены визуализации разработанных программ.

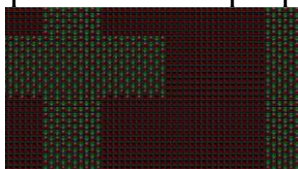


Рисунок 1 – Визуализация проектируемого рисунка

Результаты проведенного исследования показывают, что сочетание петель структуры трикотажа базового переплетения в определенном порядке позволяют создавать на полотне рисунчатые эффекты, а также обеспечивает надежную выработку полотен с несложными монораппортами. Выявлено, что низкий класс используемой вязальной машины накладывает ограничение на размер и форму раппорта рисунка.

При этом, проектирование трикотажных изделий на базе одинарных кулирных переплетений в совокупности с использованием упрощенных геометрических форм изделия позволяет сводить потребления всех типов ресурс к рациональному уровню, что приводит к повышению производительности изделий.

Список использованных источников:

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

2. Туманова М.А., Бабкова Е.С. Эффективное проектирование верхнетрикотажных изделий широкого ассортимента. Сборник научных трудов: Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2022). Москва, 2022. - 300-302 с.

3. Кудрявин Л. А. Автоматизированное проектирование основных параметров трикотажа. Учебное пособие для вузов. - М.: Легпромбытиздат, 1992. - 188 с.

© Сухина Ю.Е., Бабкова Е.С., 2022

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ ОБОЕВ

Сыроватская Н.И., Щербакова А.В.

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

Одним из главных критериев художественного оформления обоев во все времена был их рисунок. До появления обоев стены украшались росписями и гобеленами. Однако эти виды декора были слишком трудоёмкими, их было сложно изменить. Рисунки на обоях претерпевали изменения и развивались как в плане мотивов, так и в плане техники нанесения. На протяжении многих столетий орнаменты соответствовали большим стилям, господствующим во всей культуре. Темпы развития для каждого государства были разными, однако тенденции, хоть и с большими задержками, но распространялись по миру. В эпоху постмодернизма орнаменты на обоях стали ещё более разнообразными. С появлением интернета и диджитал технологий их количество и разнообразие достигли максимума.

Многие десятилетия обои являются самым востребованным методом отделки стен. Соответственно с развитием стилевых решений в интерьере художественное оформление стен так же менялось. В обоях наиболее полно и чётко выражается образ интерьера.

Обсуждение актуальности и эстетической ценности обоев несомненно отсылает к понятию «дизайн интерьера». Известный советский и российский искусствовед, профессор Лаврентьев А.Н. в своих исследованиях пишет: «дизайн – это вид проектно-художественной деятельности, связанный с разработкой предметного окружения человека, систем визуальной коммуникации и информации, организацией жизни и длительности человека на функциональных, рациональных началах» [1]. Грамотная организация и художественное оформление интерьера требует изучения и соблюдения множества аспектов эстетических и функциональных.

Для изучения рынка обоев и художественной составляющей современного обойного производства были проанализированы интернет-магазины обоев и интерьерного текстиля зарубежные и отечественные. В список вошли магазины Jane Clayton & COMPANY, WALLS REPUBLIC, The Best Wallpaper Place, ОБОЙМА, DECARO. Данные магазины содержат большие каталоги разнообразных обоев. Преобладающая часть продукции в данных магазинах класса средний премиум и премиум. Все сайты имеют возможность выбора обоев по дизайну, материалу, производителю и т.д.

В интернет-магазине Jane Clayton & COMPANY среди самых популярных на данный момент находятся обои оттенков синего и голубого, оттенков розового и натуральных цветов (белые, кремовые, бежевые, серые, светло-коричневые). Среди популярных орнаментов растительные, геометрические и дамаск. Данный магазин сотрудничает с несколькими десятками производителей. Был проанализирован топ из трёх производителей, указанных на сайте.

Компания Arte создаёт изысканные, высококачественные обои и фрески, которые экспериментируют с рисунком, цветом и, самое главное, текстурой. Большая часть обоев однотонные, с имитацией различных фактур или с сочетанием абстрактных цветовых пятен, так же присутствуют растительные орнаменты преимущественно в графической технике и в технике оттиска. Цветовая гамма состоит из оттенков бежевого, коричневого, серого, зелёного синего, присутствуют натуральные цвета камня и неотбеленных тканей.

Бренд Borastapeter отличается дизайном, вдохновлённым скандинавским наследием бренда. Ассортимент состоит из лаконичных минималистичных принтов, цветочных и анималистических мотивов в народном стиле. Цветовая гамма содержит пастельные оттенки и мягкие цветовые сочетания (рис. 1).

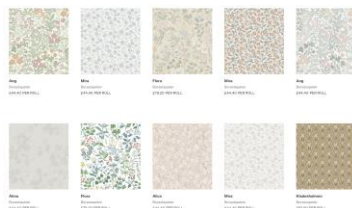


Рисунок 1.

В ассортименте обоев Cole & Son представлены фирменные мотивы из архива бренда, а также новые дизайны творческой группы. Компания основана в 1875 году и на протяжении веков включает в себя одни из самых исторических дизайнов обоев в мире. Cole & Son предоставила обои для многих исторических домов и знаковых зданий по всему миру, включая Букингемский дворец. Коллекции отличаются исключительным вниманием к деталям, от узора и цвета до самой отделки. Мотивы обоев преимущественно растительные и анималистические. Часто используется тема тропиков и экзотических животных от рыб до ягуаров и павлинов. Наравне с ними присутствуют утончённые изображения самых привычных цветов таких, как выюнок, колосья пшеницы, лилии и т.д. Бренд использует большую разновидность трактовок. Присутствует монохромная графика, живопись, мотивы в стиле арт-деко. Так же среди обоев данного бренда есть обои с дирижаблями, воздушными шарами и космологическими символами. Цветовая гамма очень разнообразна от ярких контрастных до однотонных пастельных обоев (рис. 2).

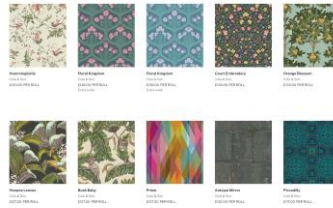


Рисунок 2.

Интернет-магазин The Best Wallpaper Place предоставляет большой выбор текстильных обоев и фресок премиум класса. Также были проанализированы бренды на сайте данного магазина среди которых: Arte Wallpaper – бренд текстильных обоев, использующий имитацию фактур, абстрактные орнаменты, монохромные обои, растительные мотивы преимущественно тропические и насыщенную роскошную цветовую палитру.

Lewis and Wood предоставляет обои, которые являются классическими и традиционными, бренд использует растительные орнаменты воссоздавая гобеленное ткачество и набивной текстиль.

Бренд Mind The Gap производит роскошные обои с широким выбором многоплановых орнаментов растительных, предметных, анималистических, абстрактных, крупные формы, смелые цветовые сочетания, необычные мотивы и разнообразие трактовок от обоев в стиле росписи японских ширм до абстрактных широких мазков (рис. 3).

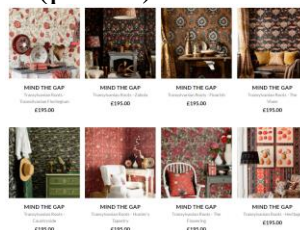


Рисунок 3.

Сайт магазина WALLS REPUBLIC предоставляет выбор обоев по различным категориям. При анализе особое внимание уделялось разделу «Trends 2022». В этом разделе было просмотрено больше двух сотен обоев и выделены основные тенденции. Больше половины представленных экземпляров содержат растительные мотивы преимущественно крупные тропические деревья, растения и цветы контрастной цветовой гаммы, так же много мелких цветочных орнаментов с нежной романтической подачей. Так же присутствуют анималистические мотивы самостоятельные, но больше в сочетании с растительными. Большую часть из них составляют изображения птиц и экзотичных зверей. В цветовой гамме данных орнаментов много тёмных глубоких оттенков синего, зелёного, чёрного, в основном в качестве фона, много горчично-жёлтого, красного, розового, зелёного. В разделе приблизительно 1/5 составляют геометрические орнаменты. Используются простые формы в основном треугольники и круги в стиле ретро, основной акцент делается на фактуре, добавляется металлизированный декор. Оставшуюся часть составляют монохромные

орнаменты без мотивов. В этой группе представлено большое разнообразие фактур с большим количеством пастельных натуральных цветов. Среди всех обоев большее всего обоев синих оттенков, так же много бежевых, зелёных.

В 2022-2023 гг. особое место занимают оттенки синего и зелёного. Последние несколько лет сохраняется тенденция на синий цвет. Теперь он стал одним из главных трендов в современном интерьере. Глубокие насыщенные оттенки синего используются и в однотонных обоях, и в декорированных, и в сочетании с различными орнаментальными жанрами.

Стоит отметить, что благодаря пандемии люди гораздо больше начали ценить природу и окружающее их пространство. Это выразилось в активном использовании зелёного для отделки интерьера. Из всех оттенков выделяют изумрудный зелёный. В отличие от синего, его не используют как самостоятельный цвет. Оттенок применяют в основном в растительных орнаментах.

Растительные орнаменты остаются востребованы и в 2022 году. Особое внимание уделяется цветам крупным и мелким, изображению леса и деревьев, до сих пор не вышел из трендов тропический дизайн. Так же популярной темой являются орнаменты из отпечатков растений. В этих темах не используется много цвета, в основном применяются мягкие пастельные цвета или более яркие оттенки зелёного, жёлтого, голубого. Но вместе с этим можно встретить очень смелые решения растительных мотивов в насыщенной яркой гамме. Что касается техник изображения, то сейчас тенденции возвращаются к стилизованным изображениям, графике в стиле Уильяма Мориса, фрескам, гравюрам, ботаническим изображениям.

Зооморфные орнаменты тоже находятся в тренде в 2022 году. Особое место отводится птицам, оленям, обезьянам. В текущем году среди анималистичных мотивов однозначно доминируют различные птицы большие и маленькие, экзотичные и самые обычные. Чаще всего их можно встретить в сочетании с растительными и геометрическими мотивами. Оленей изображают среди леса, а обезьян среди тропических растений. Орнаменты этого жанра так же стилизованные, используется графика и ботанические иллюстрации. Для них характерна яркая, но естественная цветовая гамма.

В связи с вышеперечисленными тенденциями сохраняется актуальность на обои с дизайном в стиле шинуазри – обои, основанные на восточной живописи. Они характеризуются изящными, извивающимися растительными мотивами, изображениями ярких птиц и насекомых.

В современном дизайне в интерьере наблюдается очень быстрая смена тенденций. Этому способствуют повышение потребительских возможностей, глобализация идей индивидуализма и энтузиазм дизайнеров к созданию нового. Если две сотни лет назад грамотный, уникальный дизайн могли позволить себе члены знати. То в настоящее время подобными

услугами пользуются гораздо больше людей по всему миру. Каждый год в дизайнерской среде появляются новые тенденции. Особую популярность имеет эклектика. Дизайнеры могут использовать отдельные стилевые элементы для создания нового гармоничного сочетания. Однако все новые тенденции неизменно подчиняются глобальным преобладающим тенденциям, распространяющимся на все сферы дизайна.

Список использованных источников:

1. Музипова, Э. М. К вопросу о понятии "дизайн интерьера" / Э. М. Музипова, И. Н. Брянский // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – № 10(65). – С. 23-30.

2. Interior trends 2022/2023 by Milou Ket // [Электронный ресурс] <https://hometextile.com.tr/interior-trends-2022-2023-by-milou-ket/> (дата обращения 20.05.2022)

3. Awesome interior design trends for 2022 that will inspire your home // [Электронный ресурс] <https://synserahomes.co.uk/interior-design-trends-for-2022/> (дата обращения 20.05.2022)

4. The 13 wallpaper trends to watch in 2022 // [Электронный ресурс] <https://www.realhomes.com/us/design/wallpaper-trends> (дата обращения 20.05.2022)

5. Wallpaper trends 2022: the newest ideas for a stylish wall decoration // [Электронный ресурс] <https://www.hackrea.com/stories/wallpaper-trends-2022/> (дата обращения 20.05.2022)

6. Wallpaper trends 2022 – the 10 most stylish ways to dress your walls // [Электронный ресурс] <https://www.homesandgardens.com/news/wallpaper-trends-204459> (дата обращения 20.05.2022)

7. Wallpaper trends 2022 – the styles that are already the talk of the town // [Электронный ресурс] <https://www.idealhome.co.uk/all-rooms-ideas/wallpaper-trends-255649> (дата обращения 20.05.2022)

8. WALLS REPUBLIC // [Электронный ресурс] <https://wallsrepublic.com/collections/> (дата обращения 20.05.2022)

9. The Best Wallpaper Place // [Электронный ресурс] <https://www.thebestwallpaperplace.com/> (дата обращения 20.05.2022)

10. Jane Clayton & COMPANY // [Электронный ресурс] <https://www.janeclayton.co.uk/> (дата обращения 20.05.2022)

© Сыроватская Н.И., Щербакова А.В., 2022

**ЗЕРКАЛЬНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ:
ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ
ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ФИЛОСОФИИ**

Сюй Цзинчжу

Научный руководитель Лаврентьева Е.А.

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

Зеркало – это не только бытовой предмет, но и загадочный элемент в традиционной живописи [1]. С появлением современного искусства в 1970-х годах зеркало стало материалом для художественного творчества или символом языкового выражения, сегодня зеркальная инсталляция – одна из самых убедительных форм выражения в современном искусстве. Язык зеркальных материалов расширил возможности самовыражения современных художников.

В этой статье анализируются различные связи между искусством зеркальных инсталляций и философскими идеями восточного даосизма и западного деконструктивизма, исследования многомерного выражения работы и ее взаимодействия со зрителем.

Являясь важной частью современного искусства, основная концепция инсталляционного искусства – концепция «превыше всего», а главное выражение – «место + материал + эмоция» [2]. Это то, что через художественное использование и реорганизацию обычных вещей, которые люди воспринимают как должное в своей повседневной жизни, сами материалы полностью исследуются, а затем трансформируются и реконструируются для создания новой формы и внешнего вида, полностью используя «язык» самих материалов, а затем трансформируя и реконструируя их, создается новая художественная форма и облик. Духовный и культурный подтекст работы выходит за рамки повседневного опыта людей.

Искусство инсталляции также является «мультисенсорным» искусством, которое погружает зрителя в него, задействуя ряд чувств, таких как зрение, осязание и слух, чтобы он мог ощутить его со всех сторон, при этом сам зритель становится «элементом» [3], участвующим и завершающим творение.

В последние годы на выставках нового медиа-искусства часто появляются самые разные произведения зеркального искусства, постоянно освежая и расширяя богатые культурные коннотации и многогранные выражения произведений зеркального искусства.

Создание и понимание зеркальных инсталляций – это испытание как для художника, так и для зрителя. В зеркальной инсталляции представлено множество восточных и западных философских идей, особенно даосская «теория порождений» в восточной философии и «деконструктивизм» в западной философии, которые привнесли в зеркальные инсталляции глубокие духовные аллегории и философские размышления.

Использование «генеративной теории» в искусстве зеркальной инсталляции. «Дао рождает Одно, одно рождает Два, два рождает Три, три рождает всё сущее» [4]. Это одна из ключевых доктрин даосской мысли и одна из важнейших теорий сотворения мира и Вселенной в древнем Китае, да и на всем Востоке. Дао – это начало мира, мать всего сущего.

В процессе создания зеркальных инсталляций этот параграф может быть интерпретирован с разных сторон и приобретать множество новых значений: Дао – это искра вдохновения, которая проносится в голове художника в начале его работы; Постепенное возникновение, через постоянное размышление, практику и интеграцию с законами искусства, «Одно», начальной формы произведения; Использование зеркальных материалов, податливых и сочетающих реальность и воображение, порождает и расширяет «одно», образуя новый «Два», который также близок к законченной форме произведения; Затем произведение вступает в интерактивный процесс со зрителем, где создаются многомерные интерпретации, где смысл, форма и т.д. произведения переназначаются зрителем, и где художник, зритель и произведение искусства взаимосвязаны, порождая «всё сущее», размышления о Вселенной и о почти полной правде самого человечества.

Зеркальные инсталляции художника часто дают зрителю иммерсивный и интерактивный всеохватывающий опыт, который наводит на ассоциации и философские размышления о Дао.

В серии работ японской художницы Яёи Кусамы «Бесконечные зеркальные комнаты» (рис. 1) зеркальные поверхности заключают друг друга в среду, где зеркала параллельны друг другу и отражают друг друга, теряя традиционную перспективу и размерность, зеркала кажутся вытянутыми, как туннель, а сияющие неоновые огни в работе повторяются снова и снова, заставляя зрителя чувствовать себя как во сне.



Рисунок 1 – Яёи Кусамы, Infinity Mirror Rooms, 2017

Феноменологическая среда растворяет границы между субъектом и объектом, и произведение в итоге становится структурой, с которой нужно взаимодействовать. Она приглашает зрителя войти, принять участие и

исследовать связи между собой и другими. В такой партисипативной структуре мы, возможно, не осознаем, что находимся в произведении искусства, а скорее «переживаем» произведение искусства, постоянно придавая ему новый смысл.

Деконструктивизм в зеркальной инсталляции. Деконструктивизм относится к философской теории, основанной современным французским философом Жаком Деррида. Ядром его мышления является деконструкция, когда, по его мнению, все установленные границы, концепции и категории должны быть растворены и опрокинуты [5].

После появления философии деконструкции различные дисциплины начали изучать демонтаж, разрушение, отрицание и рекомбинацию.

В области художественного творчества деконструктивизм часто применяется как творческий метод для представления уникальной перспективы и идей творца. Деконструкция обычного повседневного опыта и новое построение мира с точки зрения творца приносят зрителю иной опыт просмотра, заставляя его взглянуть на себя и свою повседневную жизнь с деконструктивистской мыслью и перспективой.

Американский художник Роберт Смитсон создал «Yucatan mirror displacements 1–9» (рис. 2), установив разбросанные среди деревьев 12-дюймовые зеркала, которые отражают и преломляют окружающее пространство, нарушая неподвижность природного пространства и солидность ландшафта, одновременно деконструируя присущие ему пространство и форму [6].



Рисунок 2 – Robert Smithson, Yucatan mirror displacements 1-9, 1969

Наложение виртуальных и реальных художественных форм разрывает исходное физическое пространство, создавая бесконечную иллюзию пространства. И если зеркало фиксирует течение времени через свет и изменения облаков, то фотографии, сделанные при помощи записи, приостанавливают время, нарушая линейное время и создавая логическое противоречие в темпоральности, таким образом, работа достигает двойной деконструкции времени и пространства.

Как один из самых любимых материальных языков в инсталляционном искусстве, зеркала могут быть созданы с помощью статики, складывания, разделения, заключения, сопоставления и деформации, принося зрителю уникальную визуальную стимуляцию и психологические ощущения.

Зеркальные инсталляции существуют как проводники восточных и западных философских идей и могут быть интерпретированы как произведения общественного искусства, имеющие практическую ценность.

Художники могут стремиться к тому, чтобы зритель смог создать уникальное понимание зеркальной инсталляции в рамках своих собственных культурных измерений, систем знаний, жизненного опыта, ценностей и визуальных впечатлений [7].

Список использованных источников:

1. Смит, М.Л. Визуальные искусства в двадцатом веке. / Эдвард Люси Смит. - Нью-Йорк: Пресса Гарри Н. Абрамс, 1997

2. Хун, Л. Исследование взаимодействия между перцептивным инсталляционным искусством и архитектурным пространством. / Лю Хун. - Нанкин: Юго-Восточный университет Магистерская диссертация, 2019

3. Вандс, Б. Искусство цифровой эпохи. / Брюс Вандс. - Нью-Йорк: Пресса Темза и Хадсон, 2007

4. Дайсон, Б. Звучание новых медиа: погружение и воплощение в искусстве и культуре. / Фрэнсис Дайсон. - Калифорния: Пресса Калифорнийского университета, 2009

5. Хун, В. История искусства "пространства". / Ву Хун. - Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2018

6. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху механического воспроизводства. / Вальтер Беньямин, 1935

7. Чжу, Г. История западной эстетики. / Чжу Гуанци. – Пекин: Издательство Народной Литературы, 2003.

© Сюй Цзинчжу, 2022

Авторский указатель

- А**
- Авезова Б.С., 141
Алибекова М.И., 108
Афиногентова А.В., 4
- Б**
- Бабкова Е.С., 227
Бондарчук М.М., 151
Бутко Т.В., 158
Буцерава О.В., 89
- Г**
- Гетманцева В.В., 100
Гусова Д.Т., 16
- Ж**
- Жулькова Ю.Н., 161
- К**
- Карасева А.И., 126
Киселева М.В., 217
Клименко М.И., 167
Климова Л.В., 65
Костылева В.В., 126
Кравец Н.А., 196
Криволапова Г.А., 155
- М**
- Манцевич А.Ю., 97
- П**
- Портнова Т.В., 46
Потарева А.А., 4
Прогунова Д.А., 8
Прохорова Е.С., 12
Прошутинская А.А., 16
Пшонкина А.Д., 20, 25
Пыстина А.В., 29
Пэн Вэй, 34
- Р**
- Радзецкая М.Д., 38
Разина Е.Ю., 43
- Ратушная И.А., 46
Резцова С.А., 50
Родкина Е.А., 53
Родригес Л.В., 56
Розанцева Л.Н., 62
Романюк В.С., 65
Рыжкова М.А., 69
Рыкова Е.С., 53
- С**
- Савина Т.К., 75
Савина Э.В., 72
Сайдалиева М.О., 79
Самбулова Н.А., 84
Самохина Н.С., 89
Самсонова У.Г., 93
Сарайкина Н.А., 97
Сарапкина М.В., 100
Сарханова С.С., 103
Сафенкова Е.А., 108
Сафонов В.В., 50
Севостьянова В.Р., 112
Севрюк В.П., 115
Седова Р.И., 117
Семенова Е.А., 122
Семенова У.В., 126
Сергеева В.И., 130
Сергеева С.С., 134
Серкова У.А., 137
Сидорина В.С., 141
Сидорченко А.О., 145
Силаева А.П., 148
Симанина А.В., 151
Симонова В.М., 155
Симонян А.Г., 158
Синева А.И., 161, 164
Синева Н.Л., 164
Синякова В.Е., 167
Синяя В.А., 170
Скалкина В.В., 173
Славутич А.С., 176
Смирнова А.С., 179
Снигирь А.В., 181
Соковишин А.А., 185
Соколова А.С., 192
Соколова Е.А., 188
Соколовская У.В., 196
Сорокина В.А., 201, 206
Старухина С.В., 212
Степаненко А.С., 215

Степина Ю.Е., 217
Стерелюхина Д.А., 220
Суламанидзе О.А., 224
Сунаева С.Г., 69
Сухинина Ю.Е., 227
Сыроватская Н.И., 230
Сюй Цзинчжу, 235

Т

Тимохович А.Н., 220
Третьякова А.Е., 170
Туболушкина А.Г., 62

Ф

Финкельштейн Ю.А., 56

Ч

Чистякова О.А., 192

Ш

Шамшина Л.М., 93, 181

Щ

Щербакова А.В., 230

Я

Янникова Д.С., 192

Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2022»

Часть 5

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 №234-Н/22

Редакционно-издательский отдел РГУ им. А.Н. Косыгина

115035, Москва, ул. Садовническая, 33, стр.1

тел./ факс: (495) 955-35-88

e-mail: riomgudt@mail.ru

Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина