

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



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

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ЧАСТЬ 2**

МОСКВА – 2020

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

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

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

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
Всероссийской
научно-практической конференции
«ДИСК-2020»**

Часть 2

МОСКВА

УДК 378:001:891

ББК 74.58:72

В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020»: сборник материалов Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 237 с.

ISBN

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2020», состоявшейся 24-26 ноября 2020 г. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

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

УДК 378:001:891

ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

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

Научное издание

ISBN

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020

© Коллектив авторов, 2020

УДК 745/749

МОДА И ИСКУССТВО: ВАРИАЦИИ МОТИВОВ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИЗАЙНЕРОВ

Ермолаева Д.П.

Научный руководитель Белько Т.В.

Поволжский государственный университет сервиса, Тольятти

В статье проанализированы основные тенденции творчества и охарактеризованы особенности моды прошлого века, рассмотрена взаимосвязь художественных направлений изобразительного искусства и моды XX века.

Минувший XX век явил миру немало замечательных образцов новаторских идей во всех видах художественного творчества, открыл новые имена великих мастеров, придал искусству необычайную широту и разнообразие. Созданные в этих стилях произведения искусства универсальны, их образы одинаково уместны и в качестве самостоятельного художественного явления, и как элементы прикладного искусства. На протяжении всего пути мода опиралась на искусство. В XX веке появились течения, которые оказали влияние на формирование нового образа костюма. В произведениях живописи отражались особенности времени, а модельеры находили в работах художников идеи для создания новых форм, цветового и декоративного решения костюма [5].

С началом нового столетия обнаруживалось радикальное изменение художественного мышления. На сцену выходил авангардизм, ставший в XX веке экспериментом, целью которого было стремление к коренному обновлению художественной практики, разрыву с её устоявшимися принципами и традициями [4]. Художники XX века не могли обойти своим вниманием идею синтеза искусств. Осуществление синтеза решалось по-разному. С помощью перенесения свойств одного вида искусства в другой. Историю творят миллионы людей, но лишь единицам достает силы, таланта и везения, чтобы изменить ее плавное течение. Анализируя творчество XX века, хочется выделить ряд художников, таких как В. В. Кандинский, К. С. Малевич, П. Пикассо, Ж. Миро, Ж.-М. Баския, идеи которых нашли отклик в образах коллекций XXI века известных Домов Моды.

В начале XX века художники Василий Кандинский и Казимир Малевич одними из первых заложили основы современного искусства. Малевич создал геометрическую абстракцию, Кандинский – органическую. Влияние этих концепций современный человек ощущает все время. Василий Кандинский выступал за идею синтеза искусств. Он соединял живопись и музыку. Кажущаяся беспорядочность абстракций

Кандинского на самом деле весьма логична и продуманна. Импровизация в рисунке и цвете даёт подсказки, но полностью не раскрывает и не конкретизирует образы.

Движение, основанное русским художником Казимиром Малевичем в 1915 году, носит название «супрематизм». Абсолютно абстрактное, искусство супрематизма отстаивало превосходство геометрических форм. Воплощение реальных объектов или мыслей было совершенно исключено. Принцип очищения искусства до простейших элементов стал предвосхищением минимализма

В 1907 году появляется новое художественное направление – кубизм. «Революционность» его связывалась с тем, что творчество художников-кубистов основывалось на разложении предмета на плоскости и комбинировании этими плоскостями. Обычно это направление в искусстве связывают с именем испанского художника Пабло Пикассо и считают его родоначальником кубизма. Пикассо – мастер, безусловно владеющий линией, для которого форма имела определяющее значение. Графика Пабло Пикассо многолика, как все его творчество [1].

В 1930-е года самым модным направлением в искусстве был сюрреализм. Метод сюрреализма заключается в потрясении зрителя и освобождении его творческой энергии, используя принцип абсурда, соединении несоединимого, пародировании [2]. Французский поэт Андре Бретон, провозгласивший рождение нового вида в искусстве, заявил: «Миро – самый большой сюрреалист среди нас». Работы каталонского художника Жоана Миро близки к сюрреализму, они похожи на бессвязные детские рисунки и содержат фигуры, отдалённо похожие на реальные предметы. На протяжении всей жизни Миро оставался верным главному принципу этого направления – освобождению творческого подсознательного начала из-под контроля логики и разума. Художник отличался от остальных сюрреалистов разнообразием и жизнерадостностью полотен.

В конце 70-х годов XX века в искусстве появляются «новые дикари», их творчество сравнимо с граффити и наскальной живописью, используя при этом чрезмерно яркими цвета. Одной из самых загадочных личностей в мире неоекспрессионизма является американский художник Жан-Мишель Баския. Жан-Мишель Баския прославился благодаря своим новаторским картинам и рисункам, походившим на наскальную живопись с остросоциальными сюжетами. Баския можно назвать автором мощных и выразительных произведений, сталкивающих зрителя лоб в лоб с проблемами расизма, политического и социального неравенства.

Дизайнеры вдохновляются работами мастеров прошлого века. Коллекции, вдохновленные их творчеством, могут стать чем-то удивительным и дать новый толчок их карьере. «Сотрудничество» с художниками и их творчеством позволяет брендам обновлять свой

фирменный стиль и завоевывать новую аудиторию. Со временем арт-коллаборации стали для дизайнеров обычным делом [3].

В 2014 японский дизайнер Джунко Шимада презентовала летнюю коллекцию, ведущей темой которой стало изобразительное искусство XX века, а именно творчество каталонского художника Жоана Миро. Стиль Миро сочетает в себе яркий сюрреализм с элементами наивного искусства, но главной его особенностью была неиссякаемая жизнерадостность образов, яркие солнечные краски. Именно эта особенность творчества культового художника была использована в летней коллекции бренда Junko Shimada. Дизайнер любит экспериментировать с японским конструктивизмом в крое и умело дополняет свои идеи цветовыми и фактурными акцентами.

На неделе моды 2015 года в Лондоне Джон Гальяно представил свою дебютную коллекцию Maison Martin Margiela Couture «Artisanal Bride». Образы будто бы сошли с картины Жана-Мишеля Баския «Жёлтый костяной король». Внимание к деталям, брызги алого цвета, множество декораций – всё напоминает творческий подход американского художника-неоэкспрессиониста. Джону Гальяно удалось безупречно передать дух произведений Баския, сделать экспрессивную коллаборацию с творчеством художника в своём узнаваемом и немного ироничном прочтении. Вещи от французского модного дома выступают в роли «носителя» изображения, что для неоэкспрессионизма вполне органично.

В поисках вдохновения для создания модного дизайна невозможно пройти мимо авангардных полотен Василия Кандинского. Василий Кандинский обладал рядом качеств, необходимых для того, чтобы стать одной из ключевых фигур истории развития искусства. В наше время абстракционизм остается одним из самых широко используемых стилей во всех областях дизайна. Дизайнер одежды Карл Лагерфельд использует в коллекции Chanel Fall-Winter 2014/15 индивидуальные особенности творчества Кандинского – сложные композиции форм и фигур, созданные в формате «свободных ассоциаций». Арт-директор Дома «Шанель» в осенне-зимней коллекции одежды сезона 2014/2015 придерживается нескольких принципов, прослеживающихся во многих моделях – перенесение в принт на ткани простых линий и пятен, что позволяет дополнительно играть с объёмом в пространстве. Смелые формы материалов ритмичны, они получают геометрический порядок, упрощаются, цвета открываются с полной силой и представляют ассоциации.

2018 год подарил миру моды супрематизм от российского бренда Valentin Yudashkin в коллекции prêt-à-porter «Supremus!» весна-лето 2018. Российский кутюрье представил своё прочтение искусства супрематизма в женских образах. В дизайне костюмов новой коллекции марки Valentin Yudashkin были использованы творческие идеи Казимира Малевича, в их

композиции и цветовых решениях наглядно демонстрируется разделение на функциональные элементы, цветовые модули. Авангард шагнул на подиум, переосмысленный и переработанный. Каждый образ, созданный модельером Валентином Юдашкиным – авангардная композиция. Картины, которые можно носить.

«Музы вдохновляют художников, а художники вдохновляют мир». Весенне-летняя коллекция Spring 2020 Ready-to-Wear итальянской компании «Moschino» создана под влиянием кубистических экспериментов великого испанского экспериментатора Пабло Пикассо. Модельер Джереми Скотт, креативный директор компании, идеи и настроение черпал в картинах, скульптурах и арт-объектах Пабло Пикассо. Форма, детали, цвет – неповторимый стиль Пабло Пикассо навсегда изменил современное искусство, а его творчество повлияло на Скотта, который интерпретировал эстетику кубизма в одежде и воплотил его наследие в моде. Зрелищная коллекция итальянского бренда «Moschino» стала данью уважения к живописным и скульптурным произведениям мастера, а каждый из образов – прямая отсылка к произведениям художника или точь-в-точь ожившие картины.

При дизайн-проектировании современных образов в костюме дизайнеры используют самые разнообразные вариации творческого наследия художников. Мода и искусство находятся в постоянном взаимодействии, проникают друг в друга и обращаются к этим и тем же категориям [5]. Мода сама становится предметом искусства в рамках разнообразных проектов, претендуя на равный искусству статус.

Список использованных источников:

1. Агрatina, Е.Е. Искусство XX века : учебник и практикум для академического бакалавриата / Е. Е. Агрatina. – Москва : Издательство Юрайт, 2019. – 317 с.

2. История домов моды: Учеб. пособие для высш. учеб. заведений / Дарья Юрьевна Ермилова. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 228 с.

3. Сто великих творцов моды / М. В. Скуратовская. – М.: Вече, 2013.

4. Авангардизм в искусстве XX века [Электронный ресурс] / Галинская // Культурология. – 2011. – №3. – С. 68-74.

5. Горбунова, Н. Н. Костюм и художественные направления в искусстве XX века [Электронный ресурс] / Н. Н. Горбунова, А. С. Малютина // Наука - пром-сти и сервису. VIII междунар. науч.-практ. конф. - Тольятти : ПВГУС, 2013. - Ч. 2. - С. 146-150

6. Белько Т.В. Природа. Искусство. Дизайн: монография. Тольяттинский государственный университет сервиса, Тольятти, 2008. 189 с. : цв. вкл.

© Ермолаева Д.П., 2020

УДК 721.021

БУМАЖНАЯ АРХИТЕКТУРА: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Ефанова М.А., Задворная С.Т.

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

Термин «бумажная архитектура» был введён в использование архитектором Юрием Аввакумовым в 1980-х годах для обозначения проектов, существовавших лишь на бумаге, то есть не реализованных в реальном мире [1]. Несмотря на то, что само название «бумажная архитектура» было придумано в XX веке, история знает более ранние примеры подобных проектов, датирующиеся ещё XVIII веком. Одним основоположников этого своеобразного жанра считается итальянский архитектор, гравёр и археолог Джованни Баттиста Пиранези, который за свою жизнь воплотил в жизнь лишь одно здание, зато оставил потомкам огромное количество гравюр, изображающих фантастические здания и постройки [2].

В эпоху Просвещения во Франции феномен бумажной архитектуры приобрёл громадный размах в работах Этьена-Луи Булле и Клода-Николя Леду, которые представили на конкурсы Парижской Академии архитектуры заведомо невыполнимые проекты гигантских общественных сооружений [4]. Несмотря на известность и репутацию величайшего архитектора 18-го столетия, за свою карьеру он осуществил постройку всего нескольких зданий [2].

Один из самых знаменитых проектов Булле – кенотаф Исаака Ньютона. Здание кенотафа Булле задумал в форме гигантского шара, символизирующего одновременно и зеленую сферу, и небесный свод. Несмотря, на гигантские объёмы, место человека в кенотафе было ограничено, чётко структурировано. Зритель, попавший в кенотаф через два диаметрально противоположных портала в цоколе, должен был пройти длинным, тёмным коридором, чтобы в конце внезапно увидеть свет и оказаться строго по центру сооружения, откуда, по мнению архитектора, открывался лучший вид на внутреннюю часть сферы [2].

Большинство грандиозных проектов Булле, включая кенотаф, в течении двух столетий оставались на бумаге и стали известны лишь в середине XX века. Однако Булле это ничуть не расстраивало, он считал, что замысел и визуальное изображение здания не менее важны, чем его воплощение. «Нужно задумать, чтобы реализовать», – пишет он в своей книге «Architecture, essai sur l'art» («Архитектура, очерк об искусстве»). Именно продукт разумной деятельности, акт творчества, по его мнению, и есть архитектура, а искусство строительства по отношению к нему вторично [2].

Сегодня мы видим, что даже будучи не реализованными, проекты Булле, оказали большое влияние на его современников и на последующие поколения архитекторов. В конце XVIII века чёткая структура и чистота линий легли в основу стиля неоклассицизм, а идея воздействия архитектуры на неокрепшие умы породила стиль ампир – пафосный, имперский стиль эпохи Наполеона. Наконец, в XX веке получила развитие идея Булле о гигантских постройках, влияющих на чувства и моральное самосознание людей [2].

Феномен бумажной архитектуры получил большое распространение не только во Франции эпохи Просвещения, но и в советской России, более того, введение самого термина «бумажная архитектура» связано с интересным разворотом событий в культуре и истории СССР, когда выпускники и студенты архитектурных вузов открыли для себя конкурсы, которые проводили японские архитектурные журналы и институции, активно в них участвовали и выигрывали [1].

До 1981 года страна жила за железным занавесом, поэтому участие в международных конкурсах было практически невозможно, однако архитектурные журналы, пусть и в единичных экземплярах, всё-таки попадали в Москву и водились, например, в библиотеках профильных институтов. Тогда же Аввакумов впервые отправил несколько проектов на конкурс в Японию. Получив возможность участвовать, молодые архитекторы с рвением принялись за работу, в течение нескольких лет от СССР в Японию приходили сотни проектов, благодаря чему Советский Союз оказался на втором месте не только по числу конкурсантов, но и по числу премий, сразу за японцами [1].

Одним из первых проектов, получивших премию, была работа Михаила Белова и Максима Харитонов на конкурсе «Дом-экспонат на территории музея XX века» журнала «Японский архитектор». Молодые архитекторы вдохновлялись фантазиями Пиранези, футуристическими утопиями, работами мастеров русского авангарда и европейских экспериментаторов 1960-х. Аввакумов посвятил много времени изучению этой графической практики архитектуры, которая изначально не нацелена на реализацию, которая выражает себя исключительно на плоскости бумаги, исключительно визуально, что приводит её из жанра проектного в жанр изобразительный, художественный [1].

Бумажная архитектура выпадает из контекста советской архитектуры того времени. Она не стремится предугадать то, как будет выглядеть мир ближайшего будущего, она заранее утопична, нереальна, нереализуема. Работы бумажных архитекторов, балансирующие на грани архитектуры и изобразительного искусства, приоткрывают завесу, сквозь которую видно безграничную фантазию автора, невероятные сюжеты, что словно разворачиваются в параллельных вселенных, а никак не в этой. Для молодых архитекторов эта практика стала чем-то совершенно новым,

неизведанным, ведь в архитектуре считалось, что за картинкой обязательно следует рабочий чертёж, затем стройка – и вот ты уже смотришь на реализацию своей идеи. Однако с «бумажными» проектами, естественно, ничего подобного не произошло. Картинка, как Аввакумов называл тогда эти фантазии «проект проекта», так и осталась картинкой, ведь, исходя из условий конкурсов архитектурных идей, она не предназначалась для того, чтобы быть воплощённой в реальность постройкой. Бумажная архитектура – это чудесная иллюстрация к архитектурной сказке, где возможно всё, а кому в голову придёт реализовывать сказку, её можно разве что экранизировать [1].

Многие проекты бумажной архитектуры не были воплощены в силу того, что находились за пределами технических возможностей тех лет. Но возможности меняются, развиваются, а форма, приёмы, способы выражения и архитектурный язык бумажных проектов – остаётся. Всё это получает развитие в окружающих нас постройках, эти идеи вырастают в нашу реальность. Решения и предложения, использованные архитекторами в таких проектах, усваиваются и изучаются их коллегами, а потом воплощаются в жизнь в не столь радикальном виде. Например, здание архитектурного колледжа Университета Хьюстона Филипа Джонсона практически прямо следует проекту дома обучения из города Шо Клода-Николя Леду. Бумажное стало каменным [3]. Или огромное здание Национального центра исполнительских искусств в Пекине, спроектированное французом Полем Андрё, что своими размерами и формой перекликается с проектами Булле [4].

Также к бумажной архитектуре можно отнести архитектурные фантазии Якова Чернихова. Его графические работы, полные экспрессии и пафоса технического века выступают в роли педагогического, образовательного инструмента. Архитектурный язык и форма его работ заставляет нас воспринимать их как нарисованную архитектуру, однако это не мешает нам восхищаться стилем и выразительностью задумок Чернихова [3].

В общем-то, бумажной архитектурой можно назвать всё, что не было воплощено в жизнь и для воплощения вообще не предназначено. И у каждой эпохи такая бумажная архитектура будет своя. Фантастические изображения тюрем Пиранези – тёмные изображения нереальных построек, отсылающие к системе правосудия Римской Республики, работы Этьена-Луи Булле и Клода-Николя Леду – гигантские в размерах проекты, которые было абсолютно невозможно реализовать с помощью строительных технологий того периода, летающий «Город на воздушных путях сообщения» Георгия Крутикова – проект парящего в воздухе жилого строения [5]. Эти утопии – открытие других миров, не важно, из прошлого или из будущего, способное дать архитекторам чувство свободы от установленных правил и норм [1].

И всё же бумажная архитектура – это не только графика, это ещё и проект со своей идеей, концепцией и историей. Пусть бумажная архитектура – всего лишь фантазия, она полна нестандартных идей и решений, которые, может быть, не воплотятся в жизнь, но могут стать началом чего-то нового, а если не станут, то, как минимум останутся красивой архитектурной сказкой.

Список использованных источников:

1. Евгения Гершкович. Юрий Аввакумов: «Бумажная архитектура давала ощущение свободы» [Электронный ресурс] // Ведомости, 2019. - Режим доступа: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/05/24/802322-avvakumov-bumazhnaya-arhitektura> (дата обращения: 05.11.20)
2. Искусственный отбор. Эфир 16.04.2019 [Видеозапись] // Телеканал Культура, 2019. - Режим доступа: <https://youtu.be/DmYK3ZE3jRA> (дата обращения: 09.11.20)
3. Вадим Басс. «Бумажная архитектура» [Электронный ресурс] // Постнаука, 2016. - Режим доступа: <https://postnauka.ru/faq/68819> (дата обращения: 09.11.20)
4. Пекинская опера (Peking opera) [Электронный ресурс] // Wikiway, 2020. - Режим доступа: <https://wikiway.com/china/pekin/pekinskaya-opera/> (дата обращения: 09.11.20)
5. Константин Оленич. Искусство бумажной архитектуры. [Электронный ресурс] // RoyalDesign, 2019. - Режим доступа: <http://royaldesign.ua/ru/iskusstvo-bumajnoj-arhitekturyi.bXvB6/> (дата обращения: 09.11.20)

© Ефанова М.А., Задворная С.Т., 2020

УДК 7.011:75

ХОСЕ МАНУЭЛЬ БАЛЛЕСТЕР: СКРЫТЫЕ ПРОСТРАНСТВА

Ефанова М.А., Задворная С.Т.

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

Серия работ под названием «Скрытые пространства» («Concealed spaces»), созданная испанским художником Хосе Мануэлем Баллестером, не только заставляет нас посмотреть на шедевры мировой живописи под другим углом, но и является своеобразным отражением отношения самого художника к классическому изобразительному искусству, поиску собственного места в этой запутанной системе.

Хосе Мануэль Баллестер рассказывает, что, ещё будучи студентом, он пытался найти своё место в живописи, даже поступил на факультет изящных искусств, однако разочаровался, поняв, что образование в сфере

художества достаточно хаотично и нелинейно, из-за чего теряется эта едва уловимая связь с прошлым, что была так необходима художнику, который теперь чувствовал себя бессильным. Не найдя себя во время обучения, Баллестер стал двигаться дальше и обратился к фотографии. «Для меня это был волшебный, особый момент, потому что я осознал, что со временем изменилась только техника отражения реальности. Это было как удар, в моём сознании столкнулись живопись и нечто механическое», – говорит художник [1].

Занимаясь фотографией, Хосе Мануэль Баллестер увидел в ней то же, что видел в изобразительном искусстве: не просто фиксирование реальности, а возможность вторгаться в неё, творчески её изменять. Больше всего он любил показывать большие пустые пространства. Он объясняет это так: «Мне нравится контрастное сопоставление чего-то яркого с чем-то незаметным. Я уверен, что внутри каждого из нас скрыто желание видеть красоту, даже в повседневном». Это он и стремится сделать своими фотографиями – обратить внимание зрителя на что-то, мимо чего он проходит каждый день, не замечая, и помочь увидеть красоту в самых неожиданных местах [1].

«По моему мнению, понятие красоты заложено в самой попытке понять гармонию мира. Есть люди, которые видят красоту, где другие её не видят. Если у тебя нет доказательств красоты, это вовсе не значит, что её нет», – говорит Хосе Мануэль Баллестер в своём интервью. Он считает, что красоту можно найти во всём, даже в смерти, хоть это и тяжело, но трагическое часто бывает эстетическим. Это диалектическое соотношение между хорошим и плохим, белым и чёрным. Если есть белое, должно быть и чёрное, чтобы мы могли оценить белое. Ну, конечно, мы всегда ищем свет, а не тьму. Ищем что-то позитивное. Но если ты в состоянии понять этот процесс, появляется чувство некоего спокойствия, приятия того, чего невозможно избежать [1].

Занявшись фотографией, он продолжал метаться в поиске своего места рядом с классической живописью: ходил в музей Прадо, восхищался шедеврами, пытался понять технику великих мастеров и, наконец, ему удалось найти ключ к диалогу с прошлым. Он решил связать опустошенное, открытое пространство, которое мы видим каждый день, с творениями классиков [1].

Баллестер удалил всех персонажей со знаменитых полотен, именно поэтому в 2020 году его картины словно обретают новую актуальность, они почти становятся отражением нашей реальности на классике живописи [2]. Сам Баллестер говорит, что его серию часто воспринимают как нечто юмористическое, несерьёзное, однако в ней заложено больше смысла, чем может показаться на первый взгляд. В работах из «Скрытых пространств» можно не только найти новые интерпретации образов, уже ставших иконами, но и прочувствовать другое восприятие так хорошо

знакомых нам полотен, в которых теперь, вторя манипуляциям автора, мы вынуждены обращать внимание на то, что ранее играло лишь второстепенную роль [3].

Первой работой этой серии является картина «Благовещение» Фра Анджелико, с которой у художника связана личная история, перекликающаяся с новыми интерпретациями. Этой картиной восхищалась одна знакомая художника, настолько, что репродукция полотна висела на стене в её комнате. Эта женщина умерла, а когда умирает кто-то тебе близкий, кто-то, о ком ты заботился, кого любил, в тебе остаётся пустота. Художник был опустошён, но он нашёл способ передать своё чувство через картину. Получается, что на такой картине человек всё же присутствует, но не физически, а духовно, чувственно, как и в жизни, где он на протяжении многих лет оставляет свои следы, прежде чем уйти. Баллестер спроецировал потерю близкого человека и свою любовь к большим пространствам в творческую работу, благодаря чему и появилась серия «Скрытые пространства» [1].

В каждой картине этот приём Хосе Баллестера играет по-своему: где-то обращает наше внимание на пространства, предметы быта, пейзажи, что ранее служили лишь бэкграундом для основных, ключевых сюжетных образов, так происходит, например, с «Менинами» Веласкеса и «Аллегорией живописи» Вермеера, с которыми впоследствии художник проводил ещё один эксперимент, помещая персонажей Вермеера в картину Веласкеса, тем самым словно вступая в диалог с художниками прошлого. В таких случаях чаще всего мы можем наблюдать следы, призрачные отражения людей, что когда-то были частью представленного произведения. Окровавленный грунт на полотне «Третье мая 1808 года в Мадриде» (1814 г.) Франсиско Гойи словно служит напоминанием об ужасном сражении, что когда-то происходило в этом месте, а едва заметный контур няни на незаконченном портрете в «Аллегории живописи» становится одним из центральных образов картины [2]. На других же работах и вовсе отсутствуют какие-либо признаки того, что на них кто-то присутствовал. Такой эффект достигается, например, в модификации «Герники» Пикассо или «Рождении Венеры» Боттичелли. Глядя на видоизменённую «Гернику», мы едва ли можем предположить, что на картине было изображено что-то помимо подобия интерьера со столом, дверью и лампой [4]. Восхитительная работа была проделана Баллестером над «Плотом «Медузы» Теодора Жерико: убрав большое количество персонажей, плотно покрывающих картину, Баллестер дарит нам удивительное изображение, которое мы бы не смогли себе представить, посмотрев на оригинальную работу [4]. «И вот я сделал для себя открытие – как только ты убираешь с картины персонажей, остаётся фон, который прежде был второстепенным, но теперь он стал главным», – говорит Хосе Мануэль Баллестер [1].

Сравнивая художников, чьи работы Баллестер взял для серии «Скрытые пространства», он рассуждает о том, как каждый из них видит или представляет мир. «Реальность – это некое окно, в которое ты можешь выглянуть и посмотреть одну или другую сторону. Можно высунуться подальше и тогда увидишь ещё больше. Я думаю, каждый художник находит своё собственное окно. Через которое он видит реальность. Но окно – это ограничение и меру этого ограничения. Компромисса, каждый определяет самостоятельно. Ты можешь навсегда ограничить себя этими рамками, а можешь сначала смотреть на мир через окно, а потом взять, да и разбить его и увидеть иной мир» – считает Баллестер [1].

Таким образом художник видит в этих работах не только возможность самовыражения, но и способ понять и изучить мир вокруг себя. Изменяя известные полотна, он удовлетворяет ту потребность в связи с классическим изобразительным искусством, что так давно в нём была. «Классика – это то топливо, которое просто необходимо, чтобы двигаться к будущему», – говорит Баллестер. «Я задавал себе вопрос, почему Веласкес, например, никогда не изображал пустые интерьеры? Эта мысль меня буквально пронзила. И вот я попытался встать на место художника в его пространстве и убрать всех персонажей» – рассуждает Баллестер. Однако тут же себя дополняет: «Художники находятся под прессом эпохи, в которой они живут. Веласкеса пустое пространство не интересовало, потому что в ту эпоху это было просто невозможно. А, например, художник эпохи романтизма Каспар Давид Фридрих изображал пейзажи без персонажей. Главным героем у него стал фон – пустынный пейзаж. И вот здесь очень тонкий момент, если мы убираем людей из картины Брейгеля «Зима», то мы видим деревья, которые вполне мог нарисовать Фридрих, но Брейгелю это и в голову не приходило, его интересовали люди, контекст был совсем другой» [1].

Его необыкновенный подход к поиску своего пути, к поиску развития, которое проведёт художника из прошлого в будущее, стал основной идеей, воплощённой на полотнах «Скрытых пространств», где Баллестер находит способ одновременно и выразить себя и научиться понимать мир вокруг.

Список использованных источников:

1. Искусственный отбор. Эфир 27.10.2020 [Видеозапись] // Телеканал Культура, 2020. – Режим доступа: <https://youtu.be/-qLhLzqwtlA> (дата обращения: 10.11.20)

2. Посмотрите, как выглядят классические картины без человеческих фигур [Электронный ресурс] // StyleInsider, 2020. – Режим доступа: <https://styleinsider.com.ua/2020/03/human-figures-removed-from-classic-paintings/> (дата обращения: 10.11.20)

3. Jose Manuel Ballester: CONCEALED SPACES. Exposition Catalog Frost Art Museum. Miami 2013. [Электронный ресурс] // Jose Manuel

Ballester, 2020. – Режим доступа: <https://www.josemanuelballester.com/english/expoEspaciosOcultosMiami1/exposicionEspaciosOcultos1.htm> (дата обращения: 10.11.20)

4. Испанский художник удаляет всех персонажей из знаменитых классических картин [Электронный ресурс] // Cameralabs, 2014. – Режим доступа: <https://cameralabs.org/7488-ispanskij-khudozhnik-udalyaet-vsekh-personazhej-iz-znamenitikh-klassicheskikh-kartin> (дата обращения: 10.11.20)

© Ефанова М.А., Задворная С.Т., 2020

УДК 727.98

СОХРАНЕНИЕ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И ВНЕДРЕНИЕ В НИХ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ПРИМЕРЕ РЕКОНСТРУКЦИИ СОВЕТСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ КИНОТЕАТРОВ

Жовнер В.В., Дрынкина И.П.

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

В России огромное количество заброшенных объектов культурного наследия, которые находятся на грани исчезновения. Это касается не только старинных усадеб, храмов, которые находятся в отдалении от города, и требуют огромных вложений для восстановления. Существует так же множество заброшенных театров, кинотеатров, музеев советского периода. Такие памятники архитектуры постепенно разрушаются и утрачивают ценность.

Советские кинотеатры строились с 1930-х по 1980-е годы, в основном по типовым проектам. Однако с появлением с развитием более современных технологий зритель потянулся за качественным звуком и красивой картинкой в современные мультиплексы, и советское наследие постепенно пришло в упадок. Районные кинотеатры переоборудовались под рестораны и ночные клубы, рынки и офисы, или были вовсе заброшены, оставшись без поддержки государства и инвесторов.

Каждый город мира имеет свой архитектурный облик. Старые города имеют огромное преимущество перед молодыми – историю. За долгие годы существования город приобретает свой особый дух, отпечаток людей и событий, культуру и традиции. Путешествуя, люди первым делом стремятся познакомиться со «старым городом», прогуляться по улицам, прикоснуться к истории, окунуться в быт того времени.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что в настоящее время являются важными такие показатели, как уровень развития социальной сферы, уровень образованности населения, потребления культурных услуг и продуктов, наличие, качество и доступность учреждений культуры. Это

важнейшие показатели уровня развития любого региона, которые, формируют качество жизни населения.

Идея внедрять современные технологии в здания кинотеатров советских времен является так же актуальной, потому что людям хочется созерцать, чувствовать историю и дух пространства. Реконструкция такого пространства должна основываться не только на стильных дизайнерских решениях, но и обеспечивать высочайший уровень современного кинопроеекционного комплекса.

Современные программы реновации советских кинотеатров, зданий, имеющих культурную ценность, направлена исключительно на снос старых построек и возведение новых торгово-развлекательных центров.

Отдельно стоящие современные здания кинотеатров в большинстве своем строги по форме, построены на контрасте кубических форм и большой площади остекленных поверхностей фасадов. Большинство современных кинотеатров, вписывают в здания торгово-развлекательных центров и располагают на верхних этажах, тем самым обеспечивая высокий трафик посетителей во всех зонах верхних этажей.

Одним из реализованных примеров восстановления кинотеатра в аутентичном пространстве стал «Иллюзион», который был открыт в 1966 году и находится в одной из сталинских высоток на Котельнической набережной. В 2004 году «Иллюзион» реконструировали в соответствии с современными требованиями по звуку и свету, однако сохранили старые интерьеры (рис. 1).

Репертуар кинотеатра составляют как архивные фильмы; редкие и уникальные находки из коллекции Госфильмофонда России и любимая поколениями классика, так и современное авторское и фестивальное кино на языке оригинала. «Иллюзион» – не традиционный коммерческий кинозал, а место, куда можно прийти посмотреть уникальные, редкие картины, шедевры мирового и отечественного кино, насладиться оригинальными архивными программами и послушать выступления деятелей искусства. После сеанса всегда можно обсудить увиденное в кафе кинотеатра под звуки живого рояля [1].

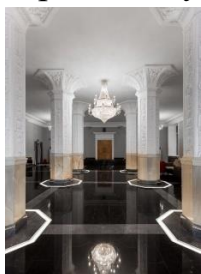


Рисунок 1 – Кинотеатр «Иллюзион» современный и исторический вид (<http://illuzion-cinema.ru/about/>)

Так же существует множество примеров реализации таких проектов в зарубежной практике. Одним из таких примеров, наиболее интересным для изучения, является кинотеатр «Одеон» во Флоренции.

Одеон был одним из первых кинотеатров в Италии и остается, вероятно, одним из самых красивых на полуострове. Открытый в 1920-х годах, он может похвастаться выдающейся историей. Он был построен внутри одного из самых важных зданий эпохи Возрождения в городе: Палаццо делло Строццино построенном в здании 1457 года (рис. 2).



Рисунок 2 – Здание кинотеатра «Одеон» (<https://nibler.ru/skill/6425-15-samyh-primechatelnyh-kinoteatrov-mira.html>)

Во время реконструкции здания были снесены все перегородки между 120 комнатами и освобождено под кинозал огромное круглое пространство (рис. 3). При этом для архитекторов было важно сохранить всю роскошную обстановку особняка: гобелены, хрустальные люстры, мраморные колонны и оригинальные скульптуры эпохи Возрождения – все это по сей день можно увидеть, придя в кинотеатр как зритель [2].

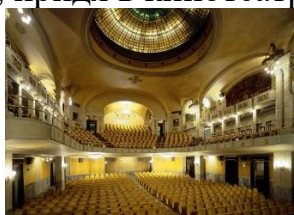


Рисунок 3 – Современный вид на зал кинотеатра «Одеон» (<https://nibler.ru/skill/6425-15-samyh-primechatelnyh-kinoteatrov-mira.html>)

Сейчас кинотеатр функционирует и оснащен современным оборудованием. Тут проходят главные кинофестивали Италии. Кинотеатры на сегодняшний день являются самыми популярными зрелищными зданиями. Несмотря на доступность киноматериалов в интернете, число посетителей кинотеатров так же велико, как и много лет назад. Это обусловлено развитием технологий съемки и воспроизведения кино, а также комфортабельностью современных кинозалов [3].

С каждым годом появляется все больше новых кинотеатров. Этому способствует активное развитие киноиндустрии. Современные кинотеатры в основном предлагают к просмотру новинки кинопроката, а вот мест, которые предлагают более широкий ассортимент, например, транслируют авторское кино, восстановленные ленты, проводят кинофестивали, лекции и мастер-классы совсем немного.

Список использованных источников:

1. ILLUZION-CINEMA.RU о кинотеатре «Иллюзион» - <http://illuzion-cinema.ru/about/> [Электронный ресурс].
2. ADMAGAZINE.RU Статья: 8 самых необычных исторических кинотеатров по всему миру - <https://www.admagazine.ru/interior/8-samyh-neobychnyh-istoricheskikh-kinoteatrov-po-vsemu-miru> [Электронный ресурс].
3. STUDOPEDIA.RU Статья: История проектирования (развития) кинотеатров - https://studopedia.ru/15_50361_razdel--istoriya-proektirovaniya-razvitiya-kinoteatrov.html [Электронный ресурс].

© Жовнер В.В., Дрынкина И.П., 2020

УДК 658.512.23

СОВРЕМЕННЫЙ ВЕКТОР РАЗВИТИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА

Журавлёва С.С.

Научный руководитель Щербаков Д.Н.

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

Промышленный дизайн – вид дизайна, который занимается проектированием промышленных изделий, окружающих человека в его повседневной жизни, начиная от транспортных средств и заканчивая столовыми приборами. Промышленный дизайн, как разновидность дизайнерской деятельности, направлен на художественное проектирование образцов изделий функционального назначения, изготавливаемых промышленными методами [1].

Конкуренция на этом рынке сейчас очень высока, производители прибегают к помощи дизайнера, так как интересный дизайн – это один из способов привлечь внимание потребителя. Промышленный дизайн – это не только про дизайн, но и про маркетинг. Предметный дизайн не стоит на месте, он всегда развивается в ногу со временем. Вектор его развития меняется в зависимости от времени, требований покупателя, тенденций в не только в дизайне, но и в социальной жизни человека.

Тенденции дизайна отвечают запросам человека, особенностям его деятельности, здесь важна связь красоты и функции. Функции дизайна в наши дни ориентированы на рыночные отношения, процесс создания и воплощения того или иного проекта диктуется законами рынка и спроса. На первом месте, как и прежде, стоит удобство, потому что промышленный дизайн непосредственно контактирует с человеком, его главная цель – сделать жизнь более комфортной.

В 1930-е годы в тренде были обтекаемые футуристичные формы, с конца 1950-х и в 1960-е, когда первый человек полетел в космос,

предметам стали придавать форму ракет, будь то кофеварка или автомобиль (рис. 1). В эпоху застоя 1970-х формы стали более простыми и геометричными, передавая настроения в обществе. В 1980-е в связи с модой на электронную музыку и с развитием компьютерных технологий, стали часто использоваться геометрические узоры и новейшие материалы.



Рисунок 1 – Автомобиль Cadillac 1960-х годов

Причинами этих преобразований в промышленном дизайне послужили события, происходившие в то время в обществе, они отражались в тенденциях предметного дизайна, поэтому в условиях 2020 года нельзя не затронуть тему пандемии.

Пандемия заставляет переосмыслить окружающие нас товары, а именно то, как их использует человек и как по-новому можно взглянуть на привычные вещи. Миру предстоит массовое внедрение бесконтактных технологий. Основную роль в этом будет играть промышленный дизайн [2]. Например, только за последние полгода с начала пандемии коронавируса появилось уже множество новых устройств, которые активируются бесконтактно (например, дозаторы для антисептика или мыла, их разновидностей на рынке стало значительно больше), появились разнообразные маски и респираторы, особенно актуальными стали автоматически открывающиеся двери и автоматически включающиеся водопроводные краны, люди отдают предпочтение им. Все это появляется на рынке с удивительной скоростью именно потому, что промышленные дизайнеры всегда готовы отреагировать на малейшие изменения в обществе и дать свой ответ.

Из-за того, что большинство людей вынуждены соблюдать карантин и оставаться дома, вырос спрос на использование виртуальной реальности VR, AR и MR.

В наше время важно то, чтобы вещь соответствовала образу жизни человека, то есть вещь должна быть функциональной и комфортной в использовании, не брать на себя много внимания, при этом иметь приятный внешний вид. Дитер Рамс в своих 10 правилах хорошего дизайна говорит о том, что хороший дизайн должен делать продукт удобным, хороший дизайн эстетичен, он должен быть понятен человеку, ненавязчив. В условиях XXI века очень важно (на этот критерий дизайнеры делают особой упор), чтобы дизайн не конфликтовал со средой и являлся экологически чистым. Хороший дизайн – это как меньше дизайна [3]. Даже спустя полвека, эти принципы остаются актуальными.

Наиболее стремительно развивается промышленный дизайн в таких сферах как бытовая техника и автомобилестроение, так как эти рынки

пользуются наибольшим спросом, следовательно, чтобы выдерживать конкуренцию, производители соревнуются друг с другом, стараясь постоянно придумывать что-то новое, интересное и непохожее на предшественников. Ярким примером такой конкуренции является Aliexpress – виртуальная торговая площадка. На этой площадке по одному только запросу «ручной фонарь» можно найти десятки тысяч результатов, все они варьируются по цене, износостойкости, количеству сценариев освещения, количеству дополнительных функций. Более того, существует не только огромный выбор функциональной начинки, но и дизайнерских решений уже, казалось бы, привычного всем изделия. Благодаря такому разнообразию решения одной и той же проблемы, производители выдерживают конкуренцию, и все это благодаря промышленному дизайнеру.

Современный промышленный дизайнер должен уделять особое внимание прогностической составляющей, поэтому нужно обращаться к моделированию сценариев, чтобы предвидеть любую ситуацию, которая может возникнуть в будущем. 3D-графика помогает дизайнерам продвигать свои товары, хорошая визуализация – это важнейшая роль статуса любой компании. Так, приложение IKEA Place (рис. 2) служит отличным примером современных приложений AR. С приложением IKEA Place человеку куда удобнее теперь выбирать мебель и декор для своего интерьера, еще до покупки мебели человек может отсканировать свою комнату и поместить в нее объект, который он желает купить, решив, подходит он ему или нет.

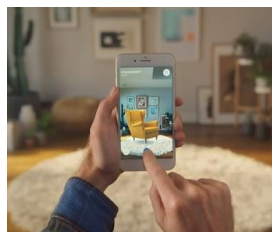


Рисунок 2 – Использование приложения IKEA Place

Инклюзивность улучшает человеческую жизнь для всех. Джастин Ли из компании Frog говорит: «В будущем нам не хватит дизайна для некоторых людей или даже для большинства. Настоящей задачей будет дизайн для всех» [4]. Компании Apple, Microsoft, Facebook в данный момент обратили внимание на то, чтобы сделать свои продукты более приспособленными под людей с ограниченными возможностями, чтобы они были такими же полноценными членами общества, как и люди без отклонений. Ассистивные технологии помогают инвалидам справляться с задачами, с которыми раньше они не могли справиться в одиночку.

Можно прийти к выводу, что современный вектор промышленного дизайна – это внедрение информационных технологий в повседневную жизнь человека, удачное слияние эстетики и функции, общедоступность и инклюзивность, и, как и прежде, удобство, которое по-прежнему стоит на

первом месте. Промышленный дизайн должен быть другом человеку, упрощать его жизнь, а не усложнять неграмотным нагромождением функций и неуместным переизбытком дизайна.

Список использованных источников:

1. Минервин Г.Б., Шимко В.Т., ред. Дизайн. Иллюстрированный словарь справочник. Москва, Архитектура, 2004, 228 с.
 2. Статья Стиль нового века: как пандемия повлияла на промышленный дизайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://trends.rbc.ru/trends/innovation/5ef4e5989a7947ea6b101cc4>
 3. Документальный фильм «Rams» (2019 г.)
 4. Статья Тенденции в технологии промышленного дизайна в 2019 году [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/id/5b18fd4f9f4347cb00b944bb/tendencii-v-tehnologii-promyshlennogo-dizaina-v-2019-godu-5ddf9a76f7b0f702d25430fa>
- © Журавлёва С.С., 2020

УДК 7.046.2

**ГРОТЕСК И ЭКСПРЕССИЯ В СКАЗОЧНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ
НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА КЕЯ НИЛЬСЕНА
«НА ВОСТОК ОТ СОЛНЦА, НА ЗАПАД ОТ ЛУНЫ»**

Засеева З.А.

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

Собранные и обработанные в середине XIX века Петером Асбьёрнсенем и Йоргеном Мо народные норвежские сказки – важный вклад в становление культурной независимости страны, её национальной идентичности, в развитие письменного норвежского языка. До этого момента на норвежскую культуру сильное влияние оказывала Дания, чей язык какое-то время признавался единственным письменным языком и на территории Норвегии [2]/

За счет популярности иллюстраций Кея Нильсена к сборнику «На восток от солнца, на запад от луны» 1914 года интерес к культуре страны заметно усилился и за её пределами. Читателей привлекала оригинальная «скандинавская экзотика»: в северных легендах особенно колоритны тролли и ведьмы, с которыми предстоит сразиться или как-то иначе взаимодействовать главным героям. Но нордическую самобытность, полнозвучно прозвучавшую и благодаря ориентации на текст, и в следствии личной сопричастности культурным кодам скандинавских народов, датчанину Кею Нильсену удалось совместить с высокими достижениями книжной иллюстрации «Золотого века», со стилистикой

позднего модерна. Мрачное, устрашающее, также, как и остро комическое, начала северного фольклора достаточно органично соединились с приемами гротеска и экспрессии «декадентской» линии графики «после Бердслея».

Норвежские сказки, несмотря на их авторскую обработку, содержат в себе классические сказочные типажи: принц, который ищет свою принцессу, принцесса, которой следует расколдовать принца, бедняк, который получает всё. Персонажи принадлежат к разным социальным группам, что, обычно, и выявляется в полной мере иллюстратором.

Однако же, в книге «На восток от солнца, на запад от луны» – словно бы один единственный главный герой, «сквозной» для большинства сказок. Будь то аристократ из сказки «Три принцессы Белого острова» (рис. 1), или бедняк из сказки «Сын вдовы» (рис. 2), типаж героя неизменен, разница происхождения показывается лишь через костюмы персонажа.



Рисунок 1 – Кей Нильсен. Королева из цикла «На восток от солнца, на запад от луны». 1914

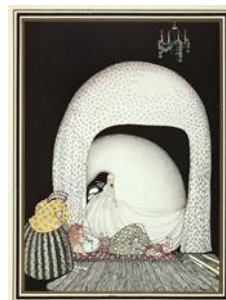


Рисунок 2 – Кей Нильсен. И его служанка осторожно сняла парик с головы Ларса. Из цикла «На восток от солнца, на запад от луны». 1914

Герой Нильсена имеет высокий лоб и подвижные низкие брови, почти всегда сдвинутые, даже нахмуренные, которые нависают над большими глазами; прямой нос или нос с горбинкой и острый, выдающийся подбородок. Линия ресниц часто выделена черным цветом, что добавляет образу женственности. Его герои обладают светлыми волосами, длина которых может меняться на протяжении сказки и быть связана с течением времени, как например в сказке о Трех принцессах Белого острова. Мужские образы в изображениях Нильсена не соответствуют общепринятым понятиям красоты, красота здесь граничит с уродством, они притягательны, но в них есть и что-то отталкивающее.

По эмоциональной заряженности заметно разнятся два варианта трактовки вышеописанного образа: пассивно-страдающий тип и тип, условно, «нищепанский». Пассивно-страдающему присуща некоторая андрогинность. Выраженность феминных признаков в мужском персонаже очевидно роднит изображения Нильсена с иллюстрациями Обри Бердслея. Выражение «вяжущей» меланхолии дает возможность провести параллели и с типажам героев Эдварда Мунка, Густава Климта. Второй же тип –

некая антитеза первому. Яростный, разрушающий, наполненный экспрессией, он готов сметать все на своем пути, перед ним не устоит ни одна преграда. Он – символ чувственного, эмоционального напряжения. Он один противостоит всему миру, нордический атлант, сверхчеловек Ницше, будь то бушующий Северный ветер из сказки «На восток от солнца, на запад от луны» (рис. 3) или герой-победитель из сказки «Сын вдовы» (рис. 4).



Рисунок 3. Кей Нильсен. Это был не ветер, а настоящий ураган. Из цикла «На восток от солнца, на запад от луны». 1914



Рисунок 4. Кей Нильсен. Ларс вырвался вперед, взмахнул своим чудесным мечом – и сразу дрогнули вражьи ряды. Из цикла «На восток от солнца, на запад от луны». 1914

Детство Нильсена было тесно связано с театром. Его отец был директором театра «Дагмар», а мать – актрисой датского королевского театра. Факт раннего соприкосновения с театром окажет большое влияние на все его творчество. Подтверждение этому мы можем найти и в иллюстрациях к сборнику «На восток от солнца, на запад от луны». Театральность образов заставляет вспомнить о комедии дель Арте, о новаторстве и роскоши костюмов Л. Бакста для «Русских сезонов».

В духе бердслеизма вытянуты и гибки и фигуры героев, и элементы пейзажа. Хотя в некоторых изображениях ощутим отзвук текучих ритмов раннего и зрелого модерна, значительную роль играют линии тонкие, резкие и угловатые, мощно акцентированы вертикали. Иногда это истинный «лес вертикалей», в духе геометрического модерна «Четверки из Глазго», предвосхищающий Ар-деко.

В иллюстрациях Кея Нильсена ярко отражен важный аспект фольклора, его связь с древним мифологическим мышлением, одушевлением природных стихий. И это не только участие в сюжете некоторых сил природы, к примеру, Северного ветра – в виде антропоморфной, но исполненной поистине нечеловеческой мощи фигуры. Он оживляет всю природу. Это не просто кулисы, она – живой, активный участник сказки. Пейзажи Нильсена ритмичны и подвижны, в большинстве своем все составляющие пейзажа наполнены экспрессией.

Интересно, что источниками, вдохновителями форм этой экспрессии нередко выступают произведения традиционного искусства иных, отнюдь

не скандинавских народов. Взлёт волны, порожденной силой грозного Северного ветра (рис. 3), имеет очевидные параллели со знаменитой работой Кацусико Хокусая «Большая волна в Канагаве». Горы Нильсена похожи и на окаменевшую волну, и на причудливо очерченные каменные столбы пейзажей «горы-воды» в традиционной китайской живописи. Вертикальным струям ливня, плотным зарослям гигантских стеблей уподоблен лес в сказке «На восток от солнца, на запад от луны» (рис. 5). А вот способ изображения стихии Земли в её «мирном» состоянии отсылает зрителя к образам европейского позднего Средневековья и раннего Возрождения. Застланная цветочным ковром земля на вышеприведенной иллюстрации уводит нас к гобеленам XV века.



Рисунок 5 – Кей Нильсен. Она была одна в темном, густом лесу. Из цикла «На восток от солнца, на запад от луны». 1914

При этом иллюстрации Кей Нильсена отнюдь не выглядят эклектичными. Самобытный авторский стиль соединил в себе ритмический и геометризованный графизм интернационального позднего модерна «накануне Ар-деко» с яркими, колоритными национальными деталями: в деталях нарядов, в образах тех же носатых троллей. Пышная театральность не противоречит подлинно фольклорному ощущению связи сказки со стихийными началами в Природе. Гротеск, особенно ярко прозвучавший в образе «сквозного» героя, и экспрессия, присущая и персонажам, и одухотворенному, динамичному, сказочному пейзажу, – немаловажные элементы самобытной манеры Кей Нильсена, в полной мере реализованной в сказочном иллюстративном цикле 1914 года «На восток от солнца, на запад от луны».

Список использованных источников:

1. Engen R. The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries. 1890-1930. London: Scala Publishers Ltd., 2007. – 160 p.
2. Kay Nielsen. East of the Sun and West of the Moon / Ed. By N. Daniel. Koln: TASCHEN, 2018. – 193 p.

© Засеева З.А., 2020

УДК 7.03+81-112

СИНИЙ ЦВЕТ В ИСКУССТВЕ И ИСТОРИЯ ЕГО ОБОЗНАЧЕНИЯ В ЯЗЫКАХ BLUE IN ART AND THE HISTORY OF ITS NAMES IN LANGUAGES

Захарова Е.П., Новикова Н.В.

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

The world around us is a beautiful place, and colours are quintessential for its beauty. Colours convey meanings and cause feelings, colours help us remember things. Colours can warn us about dangers.

It is interesting to point out that for the most part of human history, there was such a thing as the colour blue. To be more exact, the colour existed, but it had no name. Ancient humans had the same visual systems for observing colors, and clothes were dyed indigo. But if you look at old paintings you are not likely to see any blue. If you carefully examine Leonardo's Mona Lisa, you will see that the sky is not blue at all. It is painted greenish-grey [1].

Blue is very rare in nature. Flowers, fruits and berries have almost no blue pigment. Very few animals are blue. We can think of the mandrill with a beautiful blue nose and the blue tit that has some blue feathers of the head and wings. Some tropical parrots have blue feathers [1].

There are some blue minerals though. In Egypt 5,000 years ago people used a blue stone which was called lapis lazuli. It was brought from Afghanistan.

Let us think about Charlemagne, who lived in 748-814. He was a famous ruler of ancient France. He had a talisman ring. It contained a piece of the wood from the cross of Our Lord Jesus. The wood was placed between two pieces of a blue stone. Sapphire. So, as you see, one of the most precious objects in the history of Christianity was encased in blue [2].

Buddha statues were carved from lapis lazuli. So when people saw something blue it did look very meaningful and important.

You have definitely heard the English expression: «He is my blue-eyed boy». It means that the person is your favourite. It also shows how precious the colour is. It is worth mentioning that blue eyes have only been around for seven thousand years. Currently there are approximately 7-8% blue-eyed people in the world. So on Earth, there is not much of this colour.

What about the sky? Most likely people will say that the sky is blue. But the sky only looks blue. By the way, Arabic poetry very often described the sky as “green”. In Persian and some other languages it was called white because the sky was associated with light (not during the night, of course). On cloudy days the sky can be white or gray. Actually, in Russia it is white in most cases. We shouldn't forget that at night the sky is black. Water in rivers can be gray, while

water in the sea looks green. If you cup in with your hands, it has no color at all. On ancient maps water used to be green. It started to be coloured blue only in the seventeenth century.

How close are green and blue on the visible light spectrum? They are less than 40 nanometers apart.

In some old European languages, such as the Old Irish, green and blue were called the same way [2]. One word was used.

In our country, light blue and dark blue are two different colours. It means that our speakers started discriminating these two separate colors much earlier. English speakers have only one word for blue.

Not only green and blue used to be once one color... At the beginning of all languages, there were only three colors. What are they? First, there was white as a shining colour, then black – the colour of char coal, and red. Linguists believe, that this trinity was the first colours in all civilizations.

Black and white come from dark and light. Red was important because it often came from poisonous berries. Also it meant blood. Blood shed during hunting and at war.

The impact of the three colour system can be seen in some fairytales. Let us take Snow White for example. It is a story that existed in different forms in many countries. Snow White had lips as red as blood and dark hair. As black as char coal. Her stepmother poisoned her with a red apple. In Pushkin's version of the tale the apple was golden.

People always observed other colors too, but we just put them into black, white and red categories. Yellow was closer to white, blue and violet were closer to black. Later yellow and green became different colors. But still at that time no one was talking about blue.

Ancient languages like Greek and Chinese had no specific word for blue. An interesting study by professor Gladstone revealed that famous Odyssey mentions black two hundred times, white more than one hundred times, red was mentioned less than fifteen times, yellow and green about ten times. What about blue? It wasn't mentioned at all.

When people developed words for blue they were the words describing materials and not the concept of color. The Egyptians had a word for their blue pigment, which was the very first synthetic pigment. But after the fall of the Roman Empire, the process of creating Egyptian blue was lost and so was the Romans' word for. So there appeared a gap for blue in Latin. Modern words for blue are mostly derived from German. Some come from Arabic. This is quite explainable: Germans and Arabs made and traded blue.

In the 13th century, woad was used for dyeing clothes. Making blue from yellow flowers for the ancient mass-market influenced the need for a word to describe that color. That word was blau.

The word Azure comes from the Arabic word, which was used to describe cobalt oxide blue ceramics and lapis lazuli. This blue stone was mined from a

mountain range in Afghanistan. The place was called “The Valley Of The Stone.”

Ultramarine blue made from this stone was the first blue pigment on Earth and was very expensive. It came to Europe via Venice and the Mediterranean. It was more expensive than gold. The stone had to be crashed into pieces and then turned into powder.

Painters reserved blue for the most important things. The robe of the Virgin Mary was blue. The Sistine Madonna, the masterpiece of Raphael, is wearing a blue robe, as well as Madonna of the Meadow.

Sometimes, though there had been exceptions. Some Renaissance artists had very rich customers. We can take Titian for example. His masterpiece Bacchus and Ariadne is bursting with different shades of blue. The sky, the mountains and the clothes are different shades of blue. At the same time, Michelangelo did have enough money to buy ultramarine for his paintings at Sistine Chapel.

Possibly you know that “blue blood” means being rich. That is because only rich people could afford it [4]. “Blue ribbon” refers to the highest quality. It can be granted to champions too. In American English, “blue book” is a book with names of well-known people, famous government officials.

The blue pigment was found quite accidentally. A pigment maker was trying to make red out of cochineal. He added iron sulfate mixed with potassium. The potash he used contained animal blood, and as a consequence, iron, and instead of creating red, he invented cheap, long-lasting blue.

The colour was used as a fabric dye for Prussian army uniforms. The colour was called Prussian Blue.

Blue was also important for architecture. In 1840s, astronomer J.P. Herschel used Prussian blue to make blueprints. Which meant – no more hand copies for architectural drawings.

After the discovery of artificial pigments the colour became cheap. Blue clothes started to be used in everyday life. In the nineteenth century blue became the color for uniforms. It was used for sailors, police officers and post-office workers. The working class became “blue collar.” The popularity of denim jeans brought blue to all people. Today blue is such a popular colour.

A famous painter E. Munch had a perceptual phenomenon known as synesthesia [3]. It makes sensory and cognitive signals to intertwine. He saw emotions as colors. You all know his work – The Scream, which is his most legendary work. I want to attract your attention to another Munch’s painting which is called Starry Night. It shows how human feelings color our reality. Munch painted the view from his room in a hotel. He had just lost his wife. He wanted to express his feelings. The landscape is the color of his ruined, bleeding heart, the color blue. Describing the painting, he said, “... a landscape will alter according to the mood of the person who sees it.”

To sum up, we can say that the colour blue has been a very important and meaningful colour in the history of art. This colour is full of symbolic meanings. Due to its rarely in the Middle Ages it was used different English comparisons to denote rich people and precious things. Due to its popularity today it is used to describe working class people. All in all, it has an amazing history worth learning and exploring.

Список использованных источников:

1. Eckstut A. The Secret language of colours - NY:BD publishers, 2014.- 235p.
2. Finlay V. The Brilliant History of Colour in Art. – NY.: Getty Publications, 2014. – 264 p.
3. Kosslyn S. Mental images and the brain. Cambridge: Psychology press, 2005. - p. 333-347
4. The Origin of the English Names of Colors. [Electronic resource] Access mode: <https://www.todayifoundout.com/index.php/2014/01/origin-english-names-colors/>

© Захарова Е.П., Новикова Н.В., 2020

УДК 687.112

**ЦИФРОВОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ
ВИРТУАЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ
ПО МОТИВАМ ТВОРЧЕСТВА ALEXANDER MCQUEEN**

Захаров А.С., Смирнов В.Б.

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

Вдохновившись творчеством Alexander McQueen, были отрисованы художественные эскизы, в них были отражены все особенности мужских костюмов, начиная от силуэта, формы, покроя, и заканчивая формой деталей карманов пиджака. Из всех эскизов отобрано 3 модели, художественно подходящих друг к другу варианта. И с помощью программы CLO 3D спроектированы 3 модели пиджаков по отобранным эскизам. В работе над проектом были учтены все тонкости и особенности моделирования, чтобы данные модели передавали всю идею коллекции. После окончательного этапа моделирования была подобрана ткань в программе со всеми нужными свойствами, выбрана нужная текстура, и произведено наложение принта. Произведена визуальная оценка на аватаре и создана виртуальная сцена, сделаны выводы по данной работе.

Программа CLO 3D, созданная компанией CLO Virtual Fashion, предназначена для проектирования в индустрии моды, основным назначением программы является виртуальное проектирование. Функции CLO 3D позволяют создавать точные симуляции материалов различных

видов одежды, начиная от простых базовых конструкций и заканчивая сложными модельными конструкциями одежды с различными дизайнерскими текстурами и принтами, а затем примерять виртуальную одежду на 3D-модели человека (аватаре).

Данная работа состоит из следующих этапов:

1. Создание цифровой модели человека (аватара). В программе присутствуют базовые аватары, которые можно видоизменять и создавать разные типы аватаров: индивидуальная фигура (по конкретным размерным признакам человека); типовая фигура (по размерным признакам из ОСТ).

Каждый из аватаров может быть настроен под индивидуальные параметры, необходимые дизайнеру: пол (мужской, женский, детский), загрузка готовых манекенов, создание индивидуального аватара на покупателя, построение аватара по реальному 3D скану, изменение позы аватара и создание собственной.

Проанализировав варианты, мы выбираем типовую фигуру, так как она лучше подходит под нашу задачу (рис. 1).

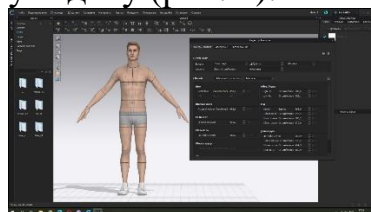


Рисунок 1 – Создание типовой фигуры в CLO 3D

2. Создание цифровых лекал. При цифровом проектировании лекал возможно использование базовых конструкций из библиотеки программы CLO 3D, ввод в программу лекал из других источников (построенные в других программах), различное редактирование и исправление лекал с мгновенным результатом на аватаре или разработка лекал с нуля (рис. 2).



Рисунок 2 – Редактирование лекал в CLO 3D

До момента печати и раскроя лекал проверяем качество любых лекал и гармонию дизайна.

3. Создание цифровых материалов. Программа позволяет выбрать разные свойства цифровых материалов – готовые шаблоны или создание новых цифровых моделей. Пользователь программы может выбрать однотонные шаблоны материалов, или создать свои собственные (рис. 3).

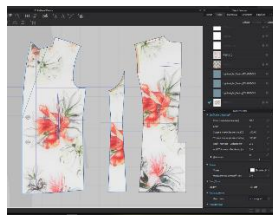


Рисунок 3 – Выбор цифрового материала

4. Создание цифровых принтов и орнаментов. Данный процесс состоит из нескольких этапов: визуализация ткани, работа с текстурой, фактурой, блеском материала, нанесение на него принтов. Также при создании учитываются физические свойства самого материала. Раскладка лекал на материале с принтом, рисунком происходит с подгонкой друг к другу.

5. Создание цифровой модели одежды. При создании происходит цифровое стачивание деталей изделия, а также используется ВТО. Далее вступает визуализация отдельных деталей – лацканы, воротники, карманы, вытачки, шлицы, складки, сборки, пуговицы, петли, молнии, клеевые материалы, отделочные строчки.

Затем выбирают срезы деталей лекал, которые нужно стачать друг с другом (рис. 4).

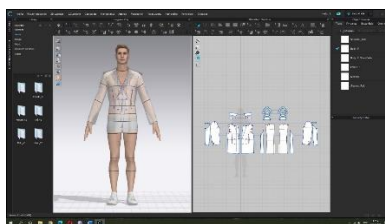


Рисунок 4 – Примерка изделия на аватаре в CLO 3D

6. Цифровая примерка. Сшитое изделие надевают на аватара и визуально оценивают посадку на наличие дефектов. При выявлении их, они устраняются на лекале.

7. Создание цифровой сцены. Данный этап заключается в визуальном трёхмерном представлении конечного результата. Это происходит с помощью постановки сцены, окружения и дополнительных предметов вокруг нее, создания движений аватара в центре сцены. В режиме 3D-визуализации пользователь имеет возможность детально оценить работу на теле человека. При рендеринге (отображение результата) презентуется коллекция одежды. Затем есть возможность записать видео проходы виртуальной модели по подиуму с созданным изделием (рис. 5).



Рисунок 5 – Создание цифровой сцены

8. Продвижение и продажа изделия. Качественная визуализация будущих вещей поможет в создании контента для ваших соцсетей, где можно будет продвигать продукт. С помощью данной площадки можно оценить реакцию аудитории на новую коллекцию до начала её отшива – создавая интересные цифровые визуализации с качеством реальных фотографий.

Трёхмерная модель одежды, созданная в CLO 3D, может так же использоваться в торговой отрасли, на сайтах брендов, как показ продукта и оценка его. Этот метод уже используется в Европе и Азии, а также и в Америке.

Список использованных источников:

1. <https://www.clo3d.com/explore/whyclo>
2. https://3dcouture.ru/clo3d_base
3. https://www.alexandermcqueen.com/en-us/women/accessories/scarves?prefn1=akeneo_markDownInto&prefv1=no_season&prefn2=countryInclusion&prefv2=US&start=0&sz=60#6218003624Q9274
4. <https://www.alexandermcqueen.com/en-us/men/shop-by/ss21-collection>
5. <https://vc.ru/design/140348-kiber-odezhda-virtualnoe-atele-i-ar-pri-merochnaya-kak-razvivaetsya-cifrovaya-industriya-mody>

© Захаров А.С., Смирнов В.Б., 2020

УДК 7:687.01

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МОДЕЛИРОВАНИИ ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ В ФОЛЬКЛОРНОМ СТИЛЕ

*Збаровская А.А., Никитиных Е.И., Фирсова Ю.Ю.
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Гардероб был важной составляющей жизни человека на протяжении всей его истории. В самом начале его становления, одежда носила исключительно утилитарную функцию. Одежда веками несет на себе отпечаток культуры и традиций, присущих человечеству в определенный

период времени [1]. К сожалению, предметы древних костюмов дошли до наших дней в очень небольшом количестве. Поэтому про быт и традиции древних людей, современным исследователем может легко рассказать фольклор.

Фольклор – это народное творчество, передающиеся из уст в уста. Из-за такой подачи материала, рассказы, сказки, песни и другие произведения, постоянно видоизменялись, дополнялись чем-то новым, или наоборот, опускали некоторые детали. Благодаря фольклору, исследователи знают многое о людях, их вере, проблемах и радостях [2].

Еще в начале двадцатого века знаменитые кутюрье черпали вдохновение для создания своих моделей в фольклоре. Создано немало коллекций от кутюр в стиле фолк, с его главными особенностями: обилие ручной вышивки, в которой отражены древние символы или узоры, простой крой и натуральные материалы.

Такие элементы легко наблюдать в костюме и аксессуарах древней Руси. Одним из главных украшений туалета древних славян был орнамент. Орнамент – это особенный узор, которому характерна ритмичность в его рисунке. Некоторые ученые утверждают, что орнамент – это текст. Действительно, многие русские орнаменты можно прочесть, как открытую книгу, в которой подробно описывается быт и культура древнего народа [3].

Древнеславянские символы имели огромное значение для людей прошлого. Каждый символ обозначал один из наиболее важных признаков благополучия в жизни [4]. Наибольшей популярностью в вышивке и в отделке древнеславянских костюмов был символ солнца. Он изображался в различных вариациях геометрической формы и размера [5]. Например, в виде квадратов с «лучами», в форме одного большого ромба (рис. 1а). Этот символ стал источником вдохновения для создания художественного эскиза для накладного элемента современного костюма (рис. 1б).

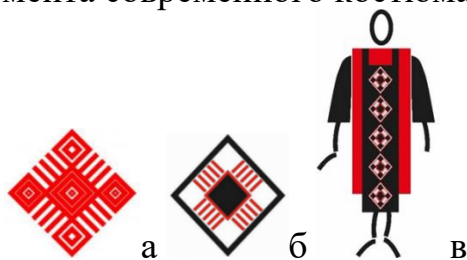


Рисунок 1 – а) древнерусский знак солнца; б) художественный эскиз, на основе знака солнца; в) творческий эскиз костюма

Древнерусский крой одежды легко адаптировать под современный костюм. Простота кроя и натуральные материалы пользуются большой популярностью у дизайнеров и потребителей уже ни один сезон. Поэтому был создан художественный эскиз (рис. 1в) современного повседневного ансамбля на основе древнерусского кроя с накладными элементами в виде брошей – знаков солнца.

В настоящий период, во времена быстроразвивающихся технологий, можно создать этнический образ не только изучив фольклор различных стран мира и проанализировав его, но и при условии владения современным программным обеспечением.

В программе 3Ds MAX [6] был смоделирован накладной элемент – брошь для накидки. Построенная 3D модель состоит из нескольких отдельных частей: детали самой броши, геометрические элементы и бусины, а также подложка для броши и место крепления.

Модель создавалась по следующему алгоритму: создание линий, соответствующих форме желаемой детали, «выдавливание» формы на величину толщины готовых деталей, создание бусин-эллипсов, создание подложки-крепления броши, а также соединение воедино всех частей броши и их покраска в нужный цвет.

Все детали накладного элемента выполнены в программе 3D, что помогает выбрать оптимальный цвет, размер и форму. Также модель можно легко распечатать на 3D-принтере. На рис. 2 представлены скриншоты работы в программе 3Ds MAX.

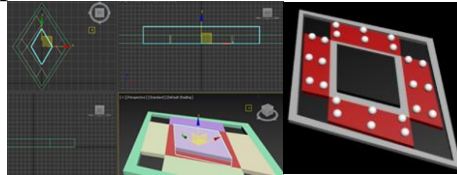


Рисунок 2 – Работа в программе 3Ds MAX

Разработка одежды в программе CLO 3D [7] схожа с привычным проектированием костюма. Работа начинается с выбора аватара – женской фигуры, размерные признаки которой можно легко изменить на любые желаемые в редакторе аватаров (рис. 3а). В стандартном аватаре также можно выбрать необходимую прическу, выбрав ее из списка. Возможно, поменять обувь из нескольких представленных вариантов.

Затем начинается построение лекал одежды. Построение лекал можно начать с обычного прямоугольника. Его необходимо выбрать в меню в окне построения. С помощью добавления точек и сплайнов, можно добиться требуемой формы 2D лекала. В программе показываются величины всех участков, что помогает без проблем сопрягать срезы.

После построения всех деталей, необходимо указать их положения. В параметрах детали необходимо выбрать точку фигуры из списка. Например, для детали переда выбрать точку «фронтальная центральная». Расставить все детали по их местам на фигуре модели. После можно начать сшивать детали. Для этого нужно выбрать инструмент «свободное сшивание» в панели инструментов рабочей области. После того, как все срезы оказались сопряжены, необходимо начать симуляцию. Платье сошьется.

Если требуется коррекция посадки платья на фигуре, необходимо остановить симуляцию и с помощью инструментов редактирования детали

произвести необходимые изменения. Затем снова включить симуляцию и проверить результат.

На следующем этапе можно выбрать необходимый материал. В программе представлены различные виды тканей, полотен и других материалов, таких как кожа и мех. В редакторе свойств ткани можно поменять ее цвет, растяжимость, блеск, драпируемость, толщину и другие важные показатели. Для платья в фольклорном стиле выбран натуральный хлопок красного цвета (рис. 3б).

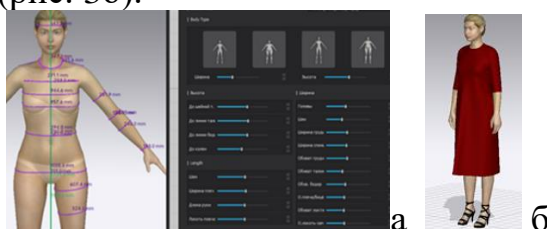


Рисунок 3 – а) редактирование фигуры аватара; б) сшитое 3D-платье на фигуре аватара

На следующем этапе строится вторая часть костюма – накидка. Построение проходит по такому же принципу: строится прямоугольник, добавляются точки, корректируются сплайны, а затем детали отразить и сшить. После подгонки накидки по фигуре, выбрать материал – черную плотную кожу (рис. 4а).

Последний элемент костюма – броши для накидки. С помощью экспорта, необходимо сохранить файл 3Ds MAX в формате .obj. Теперь этот файл будет объектом. Затем производится импорт объекта в CLO 3D. Затем указывается размер объекта, его расположение, и привязка объекта к точкам на модели костюма (рис. 4б). Таким способом создаются все пять брошей.



Рисунок 4 – а) сшитая 3D-накидка на фигуре аватара; б) расположение броши на накидке

После завершения всех требуемых манипуляций, возможно произвести рендеринг изображения (рис. 5) или выполнить проходку аватара – посмотреть готовый костюм в динамике.



Рисунок 5 – Готовый 3D-костюм

С помощью современных 3D технологий можно создавать одежду, не отходя от компьютера. Из-за такого подхода сокращаются время и затраты на производство одежды, поскольку возможно создать модель, без ее корректировки на ткани. Первичный отшитый образец будет иметь хорошую посадку, сочетаемость цветов и фактур материалов за счет апробации его в 3D-среде.

В ходе работы был построен комплект женской одежды с помощью программ CLO 3D и 3Ds MAX. Сам современный ансамбль в фольклорном стиле показывает, что фольклорный стиль никогда не потеряет своей актуальности. Он вбирает в себя все самое лучшее из истории и культуры, сформированных много веков назад, а также дополняется современным видением и современными технологиями создания как дизайна одежды, так и ее проектирования. Костюм сочетает в себе старое – древние символы и древний крой, а также новое – современные технологии и видение одежды.

Список использованных источников:

1. Збаровская А.А. Архитектоника и графический язык древнерусского орнамента/ А.А. Збаровская, Ю.Ю. Фирсова// Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2018" Сборник материалов. -2018. -С. 98-101.
2. Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений. – 6-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2003. – 400 с.:ил.
3. Архитектоника древнерусского костюма/ Алибекова М.И., Фирсова Ю.Ю., Збаровская А.А.// Вестник современных исследований. 2018. № 11.7 (26). -С. 13-17.
4. Толстая С.М., Толстой Н.И. Славянский и балканский фольклор: Генезис. Архаика. Традиции. М.: Издательство «Наука», 1978.
5. Писарев С.И. Древне-Русский орнамент с X по XVII век включительно на парчах, набойках и других тканях, Санкт-Петербург, 1908
6. Разработка 3D моделей для проектирования изделий текстильной и легкой промышленности/ Михайлов М.М., Никитиных Е.И.// Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС-2019). Сборник материалов Международной научной студенческой конференции. 2019. С. 129-131.

7. Инновационная технология разработки дизайна модельного ряда одежды/ Никитиных Е.И., Яковлева Н.Б.//В сборнике: Современные задачи инженерных наук. Сборник научных трудов Международного научно-технического симпозиума. 2017. С. 156-158.

© Збаровская А.А., Никитиных Е.И., Фирсова Ю.Ю., 2020

УДК 7:687.01

ОТРАЖЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ

Збаровская А.А., Фирсова Ю.Ю.

Научный руководитель Алибекова М.А.

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

Еще за много веков до начала нашей эры, человечество уделяло большое значение своему гардеробу. В самом начале его становления, одежда носила исключительно утилитарную функцию [1]. Но достаточно быстро одежда стала не только защитой от неблагоприятных воздействий природы, но и «холстом», который веками несет на себе отпечаток культуры и традиций, присущих человеческому обществу в определенный период времени [2]. К сожалению, до наших дней дошло не большое количество предметов гардероба людей, живших в дописьменную эпоху. Поэтому про быт и традиции древних людей, современным исследователем может легко рассказать фольклор.

Фольклор – это народное творчество, передающиеся из уст в уста. Из-за такой подачи материала, рассказы, сказки, песни и другие произведения, постоянно видоизменялись, дополнялись чем-то новым, или наоборот, опускали некоторые детали. Поэтому фольклорные произведения дошли до современных людей в абсолютно разных вариациях. Но, несмотря на это, благодаря фольклору, исследователи знают очень многое о людях, их вере, проблемах и радостях [3].

Неудивительно, что еще в начале двадцатого века, кутюрье выбрали фольклорный стиль в одежде, как нечто новое, тесно переплетенное со старым. Основными особенностями фольклорного стиля является обилие ручной вышивки, которая выполнена нитями, лентами, а также украшена бусинами, в которой отражены древние символы или узоры. Обилие натуральных материалов и натуральные цвета также необходимы в одежде стиля фолк. Современные дизайнеры не редко черпают вдохновения в фольклоре разных стран мира.

Итальянский модный дом Valentino [4] создал необыкновенную весеннюю коллекцию от кутюр в 2015 году. Креативные директора модного дома Мария Грация Кьюри и Пьерпаоло Пиччоли вдохновлялись цитатами из Шекспира, отрывками из ада по Данте, и картинами Марка

Шагала [5]. Русское происхождение художника стало лейтмотивом украшений, которые занимают центральное место в эстетике дизайнеров. Предметы коллекции обильно украшены ручными вышивками, отделкой из кожи и меха.

В коллекции тесно переплетены фольклорные мотивы древней Руси [6], выраженные в современной интерпретации каноничного костюма (рис. 1а), а также Европейское средневековье, представленное в строгих лаконичных платьях (рис. 1б), а также костюмах, дополненных летящей органзой и вышивкой пайетками. Коллекция практически полностью состоит из «исторических» платьев, которые насыщены гламуром от Valentino.



Рисунок 1 – Платье из коллекции Valentino

Не менее яркая осенняя коллекция в стиле фолк была выпущена британским дизайнером John Galliano [7] в 2009 году. Главным мотивом коллекции стал русско-балканский фольклор. Кутюрье самостоятельно провел огромную исследовательскую работу, которая отразилась в вышивках, деталях костюмов, а также в неординарной адаптации древнего кроя в современной одежде [8]. Материалы коллекции были самыми разнообразными. Кожа и мех сочетались с легкой органзой, а шерсть «пролетала» вместе с легким хлопком и шифоном. Обилие бусин и страз (рис. 2а), крупных брошей и других украшений (рис. 2б), находящихся и на голове моделей, и на груди, и на поясе, создают эффект роскошного богемного костюма, тесно переплетенного с традициями и историей. Само модное шоу, благодаря игре красок и света, создает иллюзию нахождения в театрализованной сказке, главную роль в которой играют волшебные наряды.



Рисунок 2 – Костюмы из коллекции John Galliano

Еще один британский модный дом Alexander McQueen [9] создал осеннюю коллекцию готовой одежды 2017 года в этническом стиле. Креативный директор модного дома Сара Бертон всегда была близка с

природой и привязана к истории. Из-за этого дизайнер отправилась на своеобразный пленэр в отдаленные уголки Британии, чтобы почувствовать землю и ее традиции. В результате проделанной работы и исследований, получилось зрелище, поразившее публику своей насыщенной образностью. Обилие платьев в коллекции, которые были украшены бусинами, ручными грубыми вышивками (рис. 3а), а также печатными принтами (рис. 3б) и средневековыми гобеленами с изображением флоры и фауны, создают эффект полного погружения в этнический пейзаж южных графств Великобритании [10]. Сочетание грубой и тяжелой кожи с летящим шелком и хлопком, а также яркие кричащие красные и черные тона создают впечатление «молодости» коллекции – чтение традиций и бунтарский дух органично сочетаются во всех представленных образах.



Рисунок 3 – Платья из коллекции Alexander McQueen

Модный дом Christian Dior [11] представил осеннюю коллекцию готовой одежды в 2019 году в аналогичном стиле. Этнические мотивы тесно переплетены с современным видением моды. Над этой коллекцией трудилась Мария Грация Кьюри, любящая вдохновляться прошлым. На показе коллекции Кьюри указала на муд-борд, на котором были представлены различные отсылки к работам художницы Сони Делоне, в а также работы дизайнера Анни Альберс. Обе эмигрантки, рано добились успеха вместе со своими известными мужьями-художниками, но также независимо от них. Также была фотография Дайаны Вриланд на выставке «Слава русского костюма» в музее Метрополитен в 1976 году; образы «Русского балета», исполняющие балет Игоря Стравинского «Весна священная»; и версия обложки книги Розики Паркер «Подрывная строчка: вышивка и создание женственности» 1984 года [12].

В итоге получилась коллекция, полная исторических и фольклорных мотивов, при этом соответствующая современным тенденциям моды и стилю. Куртки, щедро украшенные ручной вышивкой (рис. 4а), а также пальто свободных силуэтов, сочетающие в себе лаконичность и отсылки к природе. Платья и блузки с печатными принтами в фольклорном стиле, а также с обилием яркой вышивки (рис. 4б). Все дополняется отсутствием ненатуральных материалов и обилием «природных» и «осенних» цветов. Таким образом, в коллекции отражена любовь к природе и к чтению традиций, что создает впечатление осеннего танца.



Рисунок 4 – Костюмы из коллекции Christian Dior

Исходя из анализа рассмотренных модных коллекций, можно сделать вывод о том, что фольклорный стиль никогда не потеряет своей актуальности. Ведь фольклор – это передача информации, видоизмененной от человека к человеку. Так и с одеждой в стиле фолк – она вбирает в себя все самое лучшее из истории и быта, из традиций и культуры, сформированных много веков назад, а также дополняется современным видением кутюрье – совершенствуется и адаптируется для модниц наших дней. Ведь невозможно создавать нечто новое, ничего не зная о старом, о кладези идей и вдохновения.

Список использованных источников:

1. Збаровская А.А. Архитектоника и графический язык древнерусского орнамента/ А.А. Збаровская, Ю.Ю. Фирсова// Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2018" Сборник материалов. -2018. -С. 98-101.

2. Архитектоника древнерусского костюма/ Алибекова М.И., Фирсова Ю.Ю., Збаровская А.А.// Вестник современных исследований. 2018. № 11.7 (26). -С. 13-17.

3. Т.В. Зуева, Б.П. Кирдан. Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений. – 6-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2003. – 400 с.:ил.

4. Бренд одежды Valentino [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.valentino.com/>

5. М. Шагал. Моя жизнь / [Предисловие и комментарии Н. Апчинской; Перевод с французского Н. Мавлевич]. – М.: Азбука, 2000. – 204 с.

6. Писарев С.И. Древне-Русский орнамент с X по XVII век включительно на парчах, набойках и других тканях, Санкт-Петербург, 1908

7. Бренд одежды John Galliano [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.johngalliano.com/>

8. С.М. Толстая, Н.И. Толстой. Славянский и балканский фольклор: Генезис. Архаика. Традиции. М.: Издательство «Наука», 1978.

9. Бренд одежды Alexander McQueen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.alexandermcqueen.com/>

10. Алексеев М.П. Английская литература. Очерки и исследования. М.: Наука, 1991. – 468 с.

11. Бренд одежды Christian Dior [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dior.com/>

12. Онлайн журнал Vouge [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2019/christian-dior>

© Збаровская А.А., Фирсова Ю.Ю., 2020

УДК 7.036

ФЕНОМЕН БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Зверева М.В.

Научный руководитель Калашников В.Е.

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

Во 2-ой половине 19-20 веков активно стал разбираться и исследоваться феномен бессознательного в психологии человека, соприкосновение с творческой культурой которого также попадало под фокус научных изысканий. С идеей о том, что на творческую деятельность человека имеет влияние его внутренний неуправляемый мир, были знакомы и намного раньше – с древних времен. Исторически бессознательным начали заниматься Эммануил Кант, Артур Шопенгауэр, Эдуард фон Гартман, отталкиваясь от работ Сократа, Платона, Августина, Спинозы. Роль бессознательного в эстетической, художественной культуре вызывала интерес у огромного количества исследователей разного научного знания – это философы, искусствоведы, культурологи, лингвисты.

Но среди них выделился научный труд, которому Зигмунд Фрейд посвятил большое время и который является одним из основополагающих его трудов – в конце 19 столетия он пришел к научному обоснованию теории бессознательного. Фрейд выдвигал идею о том, что бессознательное способно хранить все скрытые мотивы и желания человека, проецируемые в дальнейшем на в его поведении и деятельности. В своей теории он применил образ айсберга, сопоставив его с психологией человека, и обозначил три уровня. Верхушка – осознанные действия, ниже – подсознание, которое содержит скрытые знания и воспоминания. И наконец нижняя часть айсберга, скрытая на глубине – бессознательное. Этот термин обозначает психологические явления, включающие ментальные процессы, скрытые от сознания, но влияющие на суждения, поведение, чувства, способствующие формированию личности. Такое определение отражает квинтэссенцию феномена бессознательного.

Что же означает «бессознательное в искусстве»? Бессознательное выступает здесь проявлением разных не контролируемых нами психических процессов в эстетической деятельности человека и его творчестве с последующей репрезентацией.

Последователь Фрейда французский психоаналитик и философ Жак Лакан, развивая дальше теорию психоанализа во взаимосвязи с искусством, говорил о предметах живописи следующее: «картина не соревнуется с внешностью, она соперничает с тем, что Платон обозначил для нас как находящееся за внешним – как бытие, или Идея».

В истории изучения феномена бессознательного нередко можно наткнуться на крайности восприятия поставленной проблемы. Либо данную теорию недооценивали, что было связано с чрезмерным рационализмом в объяснении механизмов творческого процесса, либо наблюдалась переоценка роли бессознательного в творческой деятельности. Крайности второго типа приводили к утверждению, что и создание художественного объекта, и его восприятие полностью сводятся к проявлениям бессознательной деятельности. И стремление объяснить суть произведения, осмыслить глубинное содержание и дать логическую интерпретацию автоматически исключают из произведений тот подлинный дух, нерационализируемую и невербализируемую сущность. В таком случае рассудок и логика являются врагами творчества.

Если ранее представители художественных профессий адаптировали идеи бессознательного и объясняли ими создание неожиданных образов, фантастических сюжетов, полагали, что их творчество залог «божественного вдохновения», то, когда Фрейд заявил, что истинным проявлением наших бессознательных желаний являются сны, то первыми заинтересовались его идеями сюрреалисты. Они в художественной сфере стали первыми, кто начал анализировать сновидения и создавать под влиянием своих умозаключений произведения искусства. Сюрреалист Жоан Миро (1893-1983 гг.) первым применил автоматизм – творческий метод, открывавший доступ к бессознательному и пропагандировал «психический автоматизм в чистом виде». Этот метод основывался на создании произведений их составления свободных ассоциаций, образов из сновидений или состояния транса. Фрейд использовал этот метод для исследования бессознательного своих пациентов.

В 1948 году, рассказывая о 20-х годах в Париже, Миро говорил, что многие его картины того периода были написаны под влиянием галлюцинаций от голода, а он практически позволял им появляться на свет самим собой, следуя за движениями кисти.

Фрейдистские взгляды были настолько усвоены многими лидерами сюрреализма, что перевоплотились в их способ мышления. Они отказывались от каких-либо внешних источников, подходов к созданию произведения. Так, Макс Эрнст созерцал предметы причудливой

конфигурации, развивая свое воображение. Ему это помогало возбуждать в своем воображении неожиданные образы и их комбинации. Но если говорить о других подходах, то среди них выделяется, можно сказать, самый рьяных ученик-последователь Фрейда Сальвадор Дали. Еще в полусонном состоянии он брался за кисть, чтобы перенести свежие образы из своих снов на полотно, пока они не исчезли из памяти. Доверие к иррациональному, преклонение перед ним как перед источником творчества было у Сальвадора Дали абсолютным, не допускающим никаких компромиссов. Считается, и не без оснований, что именно Сальвадор Дали был чуть ли не главным проводником фрейдистских взглядов в искусстве XX века.

Идея о влиянии бессознательного на творческую деятельность, на восприятие ее объектов-продуктов со стороны смогла повлиять на ход истории искусств, открыв нам сюрреалистический опыт не только в сфере изобразительного искусства, но и кинематографического, фотографии. Она повлекла за собой огромное количество споров научного и ненаучного характера. В научных кругах идея бессознательного творчества и его восприятия, как это было и до обоснования теории Фрейдом, активно изучается на данный момент искусствоведами, психологами, философами. Особенно это актуально стало на фоне постоянно сменяющихся тенденций в современном искусстве и на фоне развития технологий – компьютерного искусства (digital art), где встает вопрос, насколько возможно адаптировать теорию бессознательного под метод создания арт-объекта как электронного ресурса, специфики его появления на фоне классических техник.

Список использованных источников:

1. Воскобойников Анатолий Эммануилович Бессознательное и сознательное в художественной культуре // Знание. Понимание. Умение. 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bessoznatelnoe-i-soznatelnoe-v-hudozhestvennoy-kulture>

2. Мирошникова Елизавета Викторовна Между сном и явью: сюрреалистические идеи в книжной графике Валентины Гросс-Гюго // Художественная культура. 2019. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-snom-i-yavyu-surrealisticheskie-idei-v-knizhnoy-grafike-valentiny-gross-gyugo>

3. Можейко М. А. Сюрреализм (недоступная ссылка) // Новейший философский словарь / сост. и глав. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск: Книжный Дом, 1999.

4. Орлова К. В. Жоан Миро. Начало пути // Театр. Кино. Музыка. Живопись. М., РАТИ ГИТИС, 2009. С. 117–127.

5. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с франц. и послесл. В. Е. Лапицкого. – СПб.; М. : Machina, 2004. – С. 34

6. Фрейд Зигмунд. Толкование сновидений / под редакцией Ивановой. В. - М., Эксмо-Пресс, 2017 г. – С 340-560 с.

7. Ходж Сьюзи. Главное в истории искусств. М., Манн, Иванов и Фербер, 2019 г. – С. 178-180.

© Зверева М.В., 2020

УДК 611:74(075)

НАСЛЕДИЕ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

Зубкова А.А., Баскакова М.Б.

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

Сегодня очень актуален вопрос о взаимосвязи и взаимовлиянии абстрактного искусства и дизайна. И все же художники, архитекторы, которые работали над осмыслением вопроса формообразования в искусстве, приходят к выводу о стремлении дизайна и архитектуры к абстрактному. Современный дизайн отвечает всем требованиям абстрактного искусства. И наоборот искусство влияет на дизайн. На основании этого можно предположить, что существует влияние абстрактных конструктивных форм на архитектуру и дизайн на уровне творческих методов. Но проводимые исследования зачастую приходят к противоречивым выводам, привнося в понятие дизайна и искусства свой взгляд, свое отношение к культуре, не затрагивая вопросов о роли, причинах, способах, средствах влияния искусства на дизайн и наоборот-влияние дизайна на искусство.

Для того чтобы понять причины сближения и взаимовлияние дизайна и современного искусства, необходимо начать с их истоков, обратившись к истокам дизайна, к началу XX века. В искусстве в это время возникают беспредметные, абстрактные, нефигуративные картины.

С уверенностью можно сказать только о том, что между именно 1910 и 1915 гг. многие европейские художники пробовали себя в роли создателя беспредметных, нефигуративных вещей (в живописи, рисунке, скульптуре). Основоположником абстракционизма считается В. Кандинский. Именно он в 1910 году написал свою первую абстрактную акварель. Сам Василий Васильевич впоследствии рассказывал о том, что он просто перевернул одну из картин Клода Моне. Художнику показалось, что в такой ориентации картина выглядит намного лучше, чем в обычной, и именно это необычное решение побудило его использовать абстракции в своём творчестве.

На основе формального метода в первой трети прошлого века в изобразительном искусстве было заявлено большое количество формально-пространственных идей, определяемых общим термином

«нефигуративное искусство» (фовизм, кубизм, супрематизм, неопластицизм и др.).

Для зарождения абстракционизма было несколько предпосылок. Во-первых, людям хотелось увидеть что-то новое, ранее не существовавшее. Во-вторых, появлению данного направления послужило расслоение кубизма, экспрессионизма и футуризма, произошедшее в 1910-ых годах. Именно благодаря этому процессу в живописи появились новые необычные решения, подразумевавшие отказ от реалистичности и ставшие основой абстракционизма.

Для художника незаменимым инструментом формирования обобщенных образов реальности является абстрагирование, позволяющее выделить значимые для деятельности связи и отношения объектов. По мнению С.О. Хан-Магомедова, отсутствие прямых связей с натурной реальностью позволяет художнику сконцентрировать внимание на формообразующих средствах. Универсальные проектные приемы и средства художественной выразительности проектируемого объекта закладывались на примере формообразования из простых геометрических форм, так называемых первоэлементов: линия, геометрическая форма, цвет, фактура, движение и взаимодействие этих простых форм. Преподавателями приветствовались учебные упражнения и задания, направленные на абстрагирование от реальности.

Стоит отметить, что одну из важных ролей в развитии абстрактного искусства сыграл Казимир Малевич, который довел до совершенной беспредметности технику абстрактности, и в последствии разработав такое направление, как супрематизм.

В концепции супрематизма Малевича – «круг», «квадрат», «крест». Малевич создает свою семантическую трактовку формы квадрата, в которой черный квадрат на белом обозначает начало и конец творчества форм, красный цвет квадрата как революционный, а белый на белом – то состояние, когда творчеству удастся достичь абсолюта.

Язык обобщения и эффективной коммуникации, простота и символичность формы и цвета, аппликация как один из авторских графических приемов, простые, запоминающиеся шрифты, живописные фоны и многое другое взято из творческой палитры искусства авангарда начала века. Благодаря своей условности и отстраненности от конкретных, реальных образов, этот абстрактный язык, зародившийся в лоне авангарда, остается актуальным и в наши дни, цитируется, интерпретируется, провоцирует новые творческие поиски.

Целью художника современного искусства является самовыражение. Создавая свое произведение, художник стремится рассказать о своих внутренних переживаниях с публикой, или же он желает научить зрителя чему-то новому или вдохновить его.

Художественными стали считаться предметы массового потребления, находящиеся в определённом окружении, в специально созданной пространственной среде. Художник не создавал художественный предмет, а придавал обычному предмету художественные качества.

Эстетика авангарда – отказ от воспроизведения реальности, выявление чистых форм – символов.

Появившийся стиль стал новым эволюционным витком в живописи. Отныне художник был свободен от рамок и ограничений. Он мог свободно творить и выражать себя, воплощая в своих работах все мысли, чувства и эмоции. Не стоит забывать, что абстракционизм получил признание далеко не сразу – некоторое время он оставался в андеграунде и подвергался критике и осуждению. И лишь спустя время ситуация в пользу абстрактной живописи, получившей признание и занявшей достойное место среди множества различных художественных стилей.

Художественно-промышленное образование в России и за рубежом традиционной культуры, часто в качестве ведущего композиционного средства выразительности используя динамику и «планетарность» пространства, в котором разворачивается действие композиции. Именно так создается ни с чем не сравнимы почерк гениального мастера графики. Например, в плакате к собственной выставке в Канаде «Канадский тур Кадзумаса Нагаи» (1982 г.) автор использует в качестве основного композиционного приема две наклонные плоскости, расчерченные сеткой тончайших линий. Линии уходят в перспективу на стыкующихся под наклоном двух главных плоскостях. В верхней части плаката фоновым изображением – фотография темного неба с солнцем, освещающим бегущие облака. На переднем плане наклонной плоскости из сетки проступают в заданном композиционном ритме условные, яркие, знаковые изображения множества цветных солнц. Так же, как и в супрематических композициях авангардистов, предлагается «дешифровка» используемых знаков-символов (вспомним, что круг солнца изображен на государственном флаге Японии).

Очень выразительный, знаковый, запоминающийся образ, созданный условным, символическим языком.

Одной из отличительных черт современной эпохи является синтетичность культуры, основанная на слиянии различных видов искусств, смешении стилей, историческом цитировании. Заданный в начале XX века вектор движения искусства в сторону многообразия привел к появлению большого количества художественных течений и направлений. В первую очередь это касается изобразительного искусства, где появляется множество «-измов»: фовизм, кубизм, абстракционизм и т.п. Многообразие взглядов на мир позволило сделать его ярче и многограннее. Разнообразнее становятся и задачи искусства. Если

первоначально основной задачей изобразительного искусства (во всяком случае, начиная с эпохи Возрождения) было отражение окружающего мира, то постепенно все более выразенно становится создание нового мира. В эпоху модернизма и постмодернизма этих миров становилось все больше. Кроме того, в XX веке, начиная с коллажей кубистов, художественные миры выходят за пределы живописной плоскости. Сначала при помощи коллажа, затем – с помощью совмещения живописного полотна и реальных предметов.

Кроме того, характерной чертой современной культуры является синтез разных видов искусства. Теперь в дискурс искусства вовлечен и дизайн, который, конечно, не утратил свои утилитарные функции, но у него появилась новая цель: создавать художественные миры. Первоначально под дизайнерской подразумевалась вещь, спроектированная для промышленного производства. Однако к концу XX столетия дизайн максимально приблизился к искусству, которое, казалось бы, далеко от выполнения утилитарных задач.

В сфере дизайна в последние годы особенно театрализованы показы модных коллекций, например, показы Джона Гальяно (рис. 1) или Александра Маккуина (рис. 2). В настоящее время все больше появляется дизайнеров, которые воспринимают свое творчество скорее в кругу современного искусства, чем в рамках промышленного производства. Сейчас нередко можно увидеть, когда дизайнер создает вещь только в единичном экземпляре: для выставки, музея или частной коллекции. Наряду с произведениями искусства дизайнерские вещи все чаще присутствуют в коллекциях и музеях, а также появляются специализированные музеи. Современное искусство все чаще выходит за рамки привычных материалов, используя в создании произведений пластик, металл, бумага, искусство выводится в виртуальное пространство. Дизайнеры стараются использовать те материалы, которые ранее не были свойственны той или иной отрасли дизайна. Известно, что Пако Рабанн (рис. 3) для изготовления костюмов применял дерево, металл, пластик, превращая свои модели в чистое искусство. Также и в искусстве, и в дизайне в настоящий момент активно применяется принцип цитирования, своего рода эклектика, предполагающая смешивание различных исторических стилей в одном произведении.



Рисунок 1 – Театрализованный показ Джона Гальяно



Рисунок 2 – Театрализованный показ Александра Маккуина



Рисунок 3 – Костюм из металла Пако Рабанна

Таким образом, дизайн и искусство все больше взаимодействуют, образуя новые культурные феномены.

Список использованных источников:

1. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / Василий Кандинский; пер. с нем. Н.И. Дружковкой. – Москва: Издательство АСТ, 2019. – 368 с. + [16] с.: ил. – (Полный курс лекций).

2. Малевич, К. С. Черный квадрат. Мир как беспредметность / Казимир Малевич. – Москва: Издательство АСТ, 2019. – 496 с.

3. Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда: В 2-х книгах: Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения / С. О. Хан-Магомедов. – Москва: Стройиздат, 1996. – 709 с.

4. Яковлева, Т. Структуры и символы. Абстракция - эмпирический факт / С. Яковлева Т., Деменов С. – Москва: Страт, 2020. – 232 с.

© Зубкова А.А., Баскакова М.Б., 2020

УДК 677.021.125

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ИЗДЕЛИЙ

Зуфарова З.У., Ташпулатов С.Ш., Акбарова К.

Ташкентский Институт текстильной и лёгкой промышленности, Ташкент, Узбекистан

Черунова И.В.

Донской государственный технический университет,

В данной статье раскрыта теоретическая закономерность композиции. В костюме, как целостном образе, собирается целый набор композиционных элементов, при помощи которых можно достигнуть эмоциональной выразительности. Примером этому служит разработанная коллекция платьев, описанная ниже.

Ещё со времен Средневековья художники и скульпторы, начали осваивать композицию, она была основана на орнаментальном решении со сложными, изощренно запутанными пластическими построениями.

В эпоху раннего Возрождения композиционные задачи были решены в монументальных фресках Джотто и Мазаччо, где были показаны ритмические сочетания масс. Художники периода высокого Возрождения в своем творчестве стали применять законы зрительного восприятия, учитывающие особенности человеческого зрения. Леонардо да Винчи называл глаз «окном души», считая, что он воспринимает природу вещей такими, какими они являются в действительности. В это время плоскость строится горизонтально, на которой разворачивается объемно-пространственное изображение с линией горизонта.

С каждым годом художники начали усовершенствоваться и к XX веку в творчестве применялись все теоретические закономерности композиции. Художник и теоретик композиции советского времени К.Ф. Юон, занимаясь теоретической разработкой основ композиции, выделял главные закономерности: контрастность, горизонталь, вертикаль и диагональ, симметрию и асимметрию, равновесие, ритмику, статику и динамику, цельность, «центр внимания» и стиль изображения. В книге «Учитесь рисовать» известный художник А. Дейнека высказывался о правилах композиции: симметрии, равновесии, «золотом сечении», порядке, единстве стиля в ансамбле и др. К ним добавлялись законы перспективы (иллюзорной, прямоугольной, ортогональной и воздушной).

Таким образом, теоретические закономерности композиции стали изучаться с самых разных позиций художниками, архитекторами, теоретиками искусства, а также модельерами и дизайнерами [1].

В наше время костюм – это важнейший элемент в системе культурных ценностей человечества. В нем сосредоточены философские мировоззрения, национальные традиции, культурно-исторические ценности. Костюм отражает перемены в обществе и концентрирует в себе характерные черты временного периода.

В костюме, как целостном образе, собирается целый набор композиционных элементов, при помощи которых можно достигнуть эмоциональной выразительности.

Используя всё выше сказанное, были разработаны эскизы на основе композиционных закономерностей (рис. 1). Вся коллекция состоит из совокупности следующих закономерностей: контрастность, горизонталь, вертикаль и диагональ, симметрию и асимметрию, равновесие, ритмику, статику и динамику, цельность, «центр внимания» и все изделия выдержаны в одном стиле [2].



Рисунок 1 – Эскизы коллекции на основе композиционных закономерностей

Для более четкого выявления пластичных форм использовано формообразование из нетканых материалов. Формообразование – качество которым обладают все виды неопрена, является очень важным для создания современной, стильной и не повторимой одежды. Данная ткань специфична по своему методу производства, её не ткют на ткацких станках как все остальные ткани, её формируют в пласты различной толщины и дублируют различными тканями, в зависимости от области применения. Для применения неопрена в мире моды в большинстве случаев дублируют трикотажным полотном [3].

Неопрен – материал фантастический, многогранный, универсальный и ультрамодный. А также неопрен обладает пористой структурой за счет чего становится очень практичным, и самая важная черта неопрена-это его формоустойчивость. Он идеален при создании футуристических коллекций. Великолепно подчеркивает архитектурные акценты костюма и объемные волны платьев.

Композиция данной формы одежды строится на линиях разного вида: силуэтных, конструктивных (швы), конструктивно-декоративных (рельефы, подрезы, акцентированные швы), декоративных (подчеркнутых отделкой). В композиционном решении недопустима перегруженность модели линиями разного характера, которая может вносить дисгармонию, в то же время чрезмерная насыщенность модели однородными (нюансными) линиями утомляет своей монотонностью.

При создании силуэта любая линия может оказаться важной и решающей. Так, линия плеча является одним из главных признаков моды (округлая, скошенная вниз, прямая и т.д.). Линия груди в разные модные периоды выявлялась по-разному: то она подчеркивалась зауженной талией, то она сглаживалась в прямом силуэте. Линия бедер также играет важную роль в силуэте: юбка расширенной формы подчеркивает женственность, в прилегающем силуэте «сигарета» юбка заужена и создает легкость формы. Линия низа, как и линия плеча, является одной из главных примет моды. Она определяет пропорции всей фигуры.

Неделимость, наличие конструктивной объединяющей идеи, связь и взаимная согласованность всех элементов – все это создает целостность композиции: соразмерность и соподчинение элементов, наличие композиционного центра.

Соразмерность элементов композиции между собой и с фигурой человека всегда была в центре внимания художников, архитекторов, дизайнеров. Соразмерность частей и элементов в одежде должно быть решено как гармоничное сочетание пропорций, где учтены соотношения объемов (количественные и качественные), цвета, формы, передачи ритма и пластики, движения или состояния относительного покоя, симметрии или асимметрии. Органичная связь частей и целого – одна из отличительных особенностей искусства.

Соподчинение – подчинение второстепенных элементов композиции главному, или композиционному центру.

Композиционным центром является та часть, которая достаточно ясно выражает главную идею. Композиционный центр несет на себе всю смысловую нагрузку. Выделение главного в композиции связано с особенностью зрительного восприятия человека, фиксирующего свое внимание прежде всего на сильнодействующем раздражителе. Такими раздражителями могут быть движение, световые эффекты, контрасты величин, форм, цвета. Этим определяется характер чувственно-образного мышления художника, обязанного учитывать особенность зрительного восприятия. Особенность нашего зрения – сосредотачивать его на объекте рассматривания. Глаз человека четко видит только в определенном радиусе (в так называемом «поле ясного видения») и в то же время смутно воспринимает предметы, находящиеся вне района фокуса. В композиции должны быть учтены особенности нашего зрения. Следуя целостности, художник должен логически обосновывать связь композиционного центра с остальными (второстепенными) элементами композиции.

Список использованных источников:

1. Г.М.Гусейнов, Ермилова В.В. Композиция костюма. - М.: Академия 2003.
2. З.У.Зуфарова, С.Ш.Ташпулатов. Применение неопрена использование свойств при изготовлении изделий, на примере бытовой одежды. 2020г.
3. Л.Н.Перова. Создание футуристической одежды из неопрена. Вестник технологического университета. 2015г, Т.18, №23
4. Н.В.Евсеева, О.Е.Гаврилова, Н.А.Халитова. Применение неопрена в производстве изделий легкой промышленности. Вестник технологического университета. 2016г, Т.19, №8
5. Tashpulatov S.Sh., Sabirova Z, Cherunova I., Nemirova L., Muminova U. A device for studying the thermophysical properties of bulk textile materials and their packages by the regular mode method in air.
6. Е. Н. Сирота, И. В. Черунова, Н. В. Тихонова. Исследование и учет свойств вспененных материалов одежды для эксплуатации в условиях высокого растяжения. Вестник технологического университета. 2016. Т.19, №18.

7. Е. Н. Сирота Развитие технологий проектирования гидрокостюмов. Инженерный вестник Дона. 2016.

8. О.Е.Гаврилова, Л.Л.Никитина. Выбор конструктивных решений и полимерных материалов для одежды используемой в водной среде. Вестник технологического института. 2015. Т.18, №13

9. Т.В. Тур, Е.Н. Сирота, Л.А.Осипенко, И.В. Черунова. Исследование свойств и аспекты применения материалов для гидрокостюмов.

10. https://ru.qwe.wiki/wiki/Hugh_Bradner

11. <https://sewport.com/fabrics-directory/neoprene-fabric>

12. <https://burdastyle.ru/stati/neopren-material-budushchego-/>

13. <https://www.livemaster.ru/topic/2119507-iz-chego-shem-neopren-mnogogrannaya-universalnost>.

© Зуфарова З.У., Ташпулатов С.Ш.,
Черунова И.В., Акбарова К., 2020

УДК 94(410.5): 677.074.176

ШОТЛАНДСКИЙ КИЛТ: ИСТОРИЯ И ДИЗАЙН THE SCOTTISH KILT: HISTORY AND DESIGN

Иванова Е.Д., Новикова Н.В.

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

There are clothes that do not just serve their main purpose, but are part of cultural heritage. The kilt is one of them. Actually, the kilt is not the only item of Scottish origin. Argyle sweater, that is a sweater with a diamond shaped pattern, is also a very popular piece of clothes of Scottish origin.

Scottish plaid fabrics are called tartan. They are produced in an ancient way. A set of threads is arranged in the order according to the colors and the patterns, then it is pulled strictly at right angles to the loom. It is woven first in the direct sequence, then in reverse. If we turn this fabric 90 degrees, we will see exactly the same pattern. In the Middle Ages, in each area the threads were dyed with natural dyes available there. Each Scottish clan had its own colors, and later it became a tradition. According to the laws, a king could have up to seven colors in his tartan, a druid could have six, and a noble man could have up to four [1].

The kilt used to be clothes of the Scottish Highlanders. This piece of national clothing was first mentioned in the 7th century AD. An ancient stone was found that dates back to this period, it is stored in the Scottish village of Nigg. This stone most likely depicts a highlander wearing a kilt. But the first written mentioning dates back to the 16th century.

Scientists discovered a letter written by a certain Bishop Leslie. This letter described the life of highlanders and mentioned their clothing: “Their clothing is practical and generally very well suited for war, not decoration”. He also wrote that nobility as well as common people wore capes of the same type, while nobles chose fabrics of several colors. Fabrics were gathered in beautiful folds. Why did the bishop called Scottish clothes capes if we know that a kilt more resembles a skirt?

Most likely the medieval kilt was much longer than the modern ones: it was draped in folds around the waist and fastened with a leather belt. A part of fabric was covering one shoulder and fastened with a brooch. This kind of kilts was called "great kilt". The very origin of the word kilt is surprising because this word comes from the Old Norse, for which “kjilt” means “folded”, while in the Scottish language there is the verb “to kilt”, which means “to wrap clothes around the body” [2].

But why did the tradition of wearing a kilt originate in Scotland? Quite possibly it was dictated by the climatic conditions of Scotland. After all, as we know, it often rains in the Highlands, so the highlanders could not do without a warm cape or blanket. The convenient design of the kilt allowed the Scots to move around easily.

It is important to mention the varieties of kilts. There are "small" and "big" kilts. The “big kilt” had many names, for example, great plaid and belted plaid. It contained two large and thick pieces of woolen fabric that were sewn into one large one. It was around 4-8 meters long. The folds were gathered by hand and fastened with a belt, and the other part was thrown over the left shoulder, the highlanders used this part as a cloak. At night, when it was cold, the Scots covered their shoulders and head [2]. A description of 1746 has survived to this day, which states that: “These clothes are loose enough and help men to endure the harsh weather...”.

The kilt was equally good for being in the forest and wearing in houses. In a nutshell, it helped to cope with what ordinary clothes were not capable of. The great kilt was worn by the highlanders and the settlers in rural lowlands.

The "small kilt" contains only the lower part of the "large plaid", that is, only the skirt. This is a piece of woolen cloth that is worn over the thighs. The length reaches the knees. It is believed that this type of kilt was invented by the Englishman Rawlins; he suggested wearing only the lower part of a large kilt.

But what is "tartan"? Tartan is a checkered fabric or checkered pattern that depicts lines: horizontal and vertical. They interbreed and "cells" are formed. The lines are painted in different colors, so the pattern is very beautiful and bright. It is thanks to the Scots that the whole world knows about this fabric, which is why it is most often called “tartan”, not tartan.

We know from history that a different color or, more correctly, a tartan pattern belongs to different clans of highlanders. Walter Scott also wrote, "Let every Scotsman wear his own tartan." The pattern chosen by the head of the clan

differed depending on the place of residence of the highlanders and the availability of natural dyes. So from the fern, it was possible to get yellow paint, and from the cornflower it was possible to obtain green [3].

Plants such as lichen rock were popular because they gave the beautiful red color and alder bark was giving black. The Scots looked at which plants predominate on their territory – thus, “local” varieties of tartans, or cells, appeared. Surprisingly, even the water in each valley contained different chemical elements, so the shades were really different. But unfortunately, the technological progress of the second half of the 19th century, and the invention of new easy-to-use synthetic dyes appeared which simplified the process of dyeing forced naturally dyed fabrics out of the market [1].

There are also special rules for wearing tartans that all Scots must follow. For example, clan tartans can only be worn by those who are part of the clan or are close to the clan. The tartans of the head of the clan can only be worn by the head of the clan or his family; other people cannot wear the same tartan. The hunting tartan can also be worn at any other time, not just for hunting. Universal tartans can be worn by anyone, even if they are not from Scotland.

Unfortunately, not all modern Scots follow these rules. It is also important to mention the most popular universal tartans that are available to everyone: Hunting Stewart, Black Watch, Royal Stewart, Caledonia, and Jacobite. All these names will tell you a lot about the history of Scotland. Jacobite tartan for example owes its name to the participants in the Jacobite Rebellion of 1715. The Royal Stewart is the personal pattern of Her Majesty. In theory, nobody can wear it without the permission of the queen [2].

It is interesting to point out that all the members of the royal family wear kilts and tartans when they go to Scotland. The Queen of England and her family spend their summer holidays in Balmoral castle in Scotland. When they go there, they are usually dressed in tartan.

Tartan was once a banner pattern. It happened in 1746 when the British army won a battle over Scottish rebels at Culloden. The law was repealed in 1782, and forty years later George IV was wearing tartan during his visit to Scotland.

After the industrial revolution several factories producing tartan were built. The most famous was the William Wilson & Son’s factory. This factory supplied tartans to the Scottish army. The English society became obsessed with the checkered print. Queen Victoria and Prince Albert created a new type of tartan and used it to decorate their home in Balmoral. It was thanks to them tartan is now associated with traditional British aristocracy [3].

Summing up, it is important to note that Scottish kilts are truly a part of rich heritage. They are not only a part of the culture of Scotland but for the whole world, because thanks to the popularization of the cage, the life, and traditions of proud and strong highlanders will never disappear from the pages of history.

Список использованных источников:

1. Gale C. Fashion and textiles: an overview / Colin Gale - New York: Berg, 2004. – 208 p.
2. Zaczek I. The Illustrated Encyclopedia of Tartan / Ian Zaczek. – New York: Collins. – 2014. – 384 p.
3. Rae V. The Secret Life of Tartan: How a Cloth Shaped a Nation / Vixy Rae - New York: Black and White publishing, 2020. – 220 p.

© Иванова Е.Д., Новикова Н.В., 2020

УДК 687.01

ЦИФРОВОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КАПСУЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ПО МОТИВАМ КАРТИН ВЛАДИМИРА ПРОНИНА В ПРОГРАММЕ CLO 3D

Иванова Е.С., Смирнов В.Б.

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

Данная статья посвящена цифровому проектированию капсульной коллекции молодежной одежды по мотивам творчества Владимира Пронина. Этот художник является основоположником нового веяния в искусстве – орнаментального неосимволизма. Его работы отличаются самобытностью – четковыраженные геометрические формы гармонируют с невероятно яркой палитрой красок, а мозаичная техника придает картине праздничный и торжественный вид.

Одна из его работ – «Бахус». Именно эту картину я использовала для разработки принтов для коллекции. Название нам уже дает четкое представление о созданном мире в картине - Бахус-бог/покровитель виноградников и виноделия – веселящиеся, беспечные люди, чьими жизнями управляет безжалостный кукловод. Вино неумолимо ведет танцующих к праздности и застою в жизненно-важных сферах бытия. Несмотря на яркую лоскутность картины, присутствует эффект безумия и пьяного торжества. Алкогольное опьянение затмило разум гуляющих и направило их в свое таинственное русло галлюцинаций и желанного экстаза (рис. 1).



Рисунок 1 – Картина Пронина В. «Бахус»

Работа по цифровому проектированию была выполнена в лаборатории «цифровых технологий в индустрии моды»:

1. Создание цифровой модели человека (аватара). Нами была выбрана цифровая модель из библиотеки аватаров CLO 3D, которая соответствует типовой фигуре: 176/84/92.

2. Создание цифровых лекал. Для моделирования женской толстовки, нами была выбрана базовая модель мужской толстовки в библиотеке CLO 3D. В процессе моделирования мы:

- создали манжету рукава и манжету низа толстовки;
- немного удлинили рукав;
- расширили низ рукава;
- удлинили низ толстовки.

3. Формирование цифровых материалов. В качестве цифровой модели материала был выбран из цифровой библиотеки CLO 3D (рис. 2).

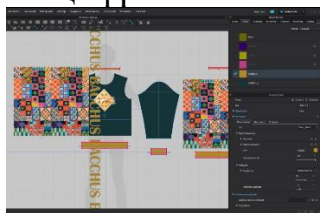


Рисунок 2 – Выбор материала для цифровых лекал

4. Создание цифровых принтов и орнаментов. Цифровой принт был создан в программе Photoshop и Illustrator по мотивам картины Владимира Пронина «Бахус».

5. Создание цифровой модели одежды. Сборка деталей одежды сделана по типовой схеме из базы данных CLO 3D (рис. 3).

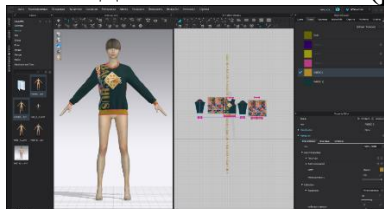


Рисунок 3 – Сборка деталей на манекене

6. Наложение принтов. Наложение цифровых принтов выбрано согласно ранее нарисованным эскизам. Расположений и размер принта, основной цвет деталей толстовки выполнен в соответствии с эскизами.

7. Создание Цифровой сцены. Позу, анимацию и постановку света для аватара мы выбрали из цифровой библиотеки CLO 3D. В дальнейшем цифровая печать и перенос на ткань будет осуществляться в лаборатории цифровой печати инжинирингового центра РГУ им Косыгина, раскрой и отшив образца – в лаборатории цифровых технологий РГУ им Косыгина.

Список использованных источников:

1. <https://support.clo3d.com/hc/en-us/articles/115013321688-Adjusting-a-T-Shirt#Click>
2. <https://support.clo3d.com/hc/en-us/articles/115013321688-Adjusting-a-T-Shirt#Click5>
3. https://3dcouture.ru/clo3d_base

4. <https://support.clo3d.com/hc/en-us/articles/360052611653-CLO-Avatar-Editor-Guide>
5. <http://orneos.ru/index.php/ru/features-2/1994-1998>
6. <https://subscribe.ru/group/eruditsiya-i-tvorchestvo/15704132>

© Иванова Е.С., Смирнов В.Б., 2020

УДК 659.131:659.136

ПРОЯВЛЕНИЕ КИТЧА В РЕКЛАМЕ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

Иванова Е.Ю., Заболотская Е.А.

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

Китч – это направление в искусстве, которое характеризуется использованием образов массовой культуры, ориентацией на предпочтения потребителя и стремлением к созданию внешнего эффекта без какого-либо внутреннего содержания.

Такой термин появился относительно недавно, но уже распространился на многие сферы деятельности, в том числе и рекламу, которая давно уже признана частью массовой культуры. Он стал одним из самых употребляемых, чаще всего в негативном ключе, за счет своей неоднозначности и размытости границ определения этого понятия.

Китч в рекламе – изначально коммерция, неотъемлемой частью которой является клиентоориентированность, потому что сейчас мало производить товар, как в целом, так и в индустрии моды, нужно иметь спрос у целевой аудитории, окупаемость и продажи. Именно поэтому китч сейчас актуален, как важная составляющая экономики, которая при правильном подходе может послужить на благо общества и прогресса в культуре.

Стоит отметить, что китч – это система и способ манипуляции культурой потребления через уже готовые формы и не направлены на развитие и создание нового. Это приводит к кризису в современной культуре и в моде, ведь в этих сферах необходимо продвижение и постоянный поиск, чего китч дать не способен в силу своей природы.

Данное исследование посвящено проявлению китча в рекламе костюма, выявления его влияния на образ потребителя для дальнейшей работы с этим понятием, а также для анализа эффекта, который оказывает китч на современную индустрию моды и на рынок потребления посредством проявления в рекламе костюма.

Данная работа включала следующие этапы:

изучение причин возникновения и популяризации китча в рекламе костюма;

анализ влияния китча на рекламу костюма и его применение в современном обществе.

В рамках изучения причин возникновения и популяризации китча в рекламе костюма в работе было обозначено, что в 50-е гг. XX века с всеобщим расширением массовой культуры и развитием технологий на новый уровень выходит реклама товаров и услуг: визуальная составляющая становится главным инструментом управления аудиторией, а также стилевой основой большей части художественной продукции [1].

«Высокая» культура, по замечанию Г. Зиммеля, имеет свойство «просачиваться» в низшие социальные слои, хотя, как правило, в упрощенном и адаптированном виде. Так и случилось со многими сферами культуры, в том числе и с модной рекламой, она приняла «адаптированный» вид и разошлась в массы, что получило название «китч». Броская «бесстилевая» и завлекающая реклама костюма – прямое его проявление и способ дальнейшего распространения.

Ж. Бодрийяр выделяет следующие причины широкого распространения китча [2]:

серийный выпуск вещей, изготовленных машинным способом;

вульгарное прочтение исторических стилей и заимствование их элементов;

использование готовых элементов как знаков роскоши и высокого стиля.

Китч всегда возникает там, где формируется потребность в продукте (рекламе костюма) с претензией на роскошь. Именно такого рода продукт имеет большой спрос в современном обществе потребления. Продукция китча – это доступный способ самодемонстрации человеком своего статуса не через уникальные вещи, а исключительно через имитацию богатства и роскоши. Он может значительно меняться, приобретать разные формы и качества. Но в каком бы он ни был обличье, китч всегда манипулирует уже готовыми формами, понимая их как клише, не требующее и не терпящее изменений. То есть, готовые формы в сыром виде преподносятся через рекламу в сумме с той нарочитой яркой цветовой гаммой, что привлекает внимание простого обывателя из масс и заставляет купить желанную вещь, чтобы выделиться из толпы или подчеркнуть свой статус псевдо-элитарными вещами (рис. 1).



Рисунок 1 – Примеры ранней рекламы костюмов 50-х – 70-х гг.: а) Твигги в рекламе 60-х гг., одежда контрастных цветов без стиля и композиции; б) реклама бюстгальтера Maidenform, 50-е гг., совмещение элегантности

девушки и сельской простоты, доступность для всех; в) реклама 60-х гг., аляпистость и броскость образа – привлечение внимания с претензией на роскошь; г) реклама костюмов 70-х гг., простые и адаптированные на потребителя формы для создания внешнего эффекта.

Тогда люди из масс нуждались во внешнем эффекте, а реклама была мощным инструментом для охвата большого количества людей и их удовлетворения, что позволило китчу широко распространиться повсеместно и стать популярным и востребованным во многих сферах культуры, несмотря на осуждение и порицание со стороны элиты. А его реклама – способ манипуляции и привлечения внимания аудитории, обещающая удовлетворить ее желания. Спрос в данном продукте породил предложение, а постоянная потребность и успех – популяризировали его.

Для анализа примеров дальнейшего распространения китча и его основных признаков проявления в рекламе костюма следует отметить, что позднее китчем стали называть любые слишком яркие, бросающиеся в глаза, но безвкусные продукты (как рекламу, так и рекламируемые товары) низкого качества. Но ценители произведений искусства и высокой моды относились к проявлениям китча пренебрежительно, считая его все так же – безвкусицей.

Однако в 80-х гг. XX века ситуация изменилась и началось становление целого направления в моде. Неординарные молодые люди, склонные к эпатажу, с его помощью выражали протест против общепринятых норм.

Отличительными характеристиками и неотъемлемыми частями китча являются:

1. Эпатажность. Образ – сочетание предметов, аксессуаров или сочетание цветов – должна не просто привлекать внимание, а поражать и шокировать.

2. Сентиментальность. «Сладкие» или кислотные, чрезмерно яркие цвета, обилие «детских» украшений и деталей: бантики, заколки с цветочками, темные очки, напоминающие фасеточные глаза стрекозы, или в виде сердечек, бесформенные сумки с рюшами и цветами, разноцветные пластмассовые браслеты и т.д.

3. Чрезмерность, изобилие во всем. Слишком яркие ткани, слишком много украшений, чрезмерно пафосный стиль и т.д.

4. Мнимая роскошь, обилие металла «под золото», искусственные камни-стекляшки, мишура и блески. И связанная с этим вульгарность и напыщенность. А также использование исторических стилей для создания эффектности и образа былой роскоши в смешении с простыми и дешевыми элементами [4] (рис. 2).



Рисунок 2 – примеры современной рекламы костюмов с нарочитым использованием различных приемов китча: а) пестрая реклама с пугающим принтом на фоне всевозможных надписей вызывает шок; б) создание нарочитой вульгарности и «сахарности», начиная от неестественных бирюзовых губ, заканчивая детской футболкой с мехом; в) чрезмерность во всем: от принтов до видов тканей; г) псевдороскошь наравне с дешевыми атрибутами дают аляпистость.

Сочные и «кислотные» цвета, блестки и налет гламура, густо подведенные глаза и яркие губы – именно яркость и неординарность привлекли к китчу внимание звезд эстрады и экрана. И китч вышел из дворов и молодежных тусовок, как главной целевой аудитории в рекламе, на подиумы и в рекламные кампании дорогих элитарных брендов, что обеспечило огромный коммерческий успех и навсегда закрепило это направление в обществе.

Немалое влияние китча на рекламу костюма, в том числе и на элитарную культуру, и его применение в современном обществе оказало свой эффект – феномен «безвкусицы» получил свое признание и звание особого стиля. И что немаловажно, это привело к активному использованию китча в рекламных кампаниях известных элитарных брендов, таких как Gucci, Versace, Kenzo и др.

Сегодня китч стал хорошим коммерческим инструментом в медиа-среде, искусстве и дизайне, превратившись в оригинальное явление и привлекая к себе всеобщее внимание. То есть, он не копирует образцы прошлых лет и не опошляет их, а создает нечто новое, особую эстетику, особую манеру подачи и формы.

Методы работы заключаются в столкновении нарочито противоположных объектов, их свойств и качеств. В результате рождается предмет или среда, в которой легко прочитываются уже известные объекты или приемы, однако они поданы в непривычном контексте (рис. 3).



Рисунок 3 – Примеры использования китча в современной рекламе костюма: а) рекламная кампания Versace 1997, дерзость и азарт в динамике привлекает глаз зрителя; б) рекламная кампания Gucci осень-зима 2017,

уличная мода с блеском – создание особой эстетики и манеры подачи; в) рекламная кампания Kenzo весна-лето 2019, атмосфера вечеринки и веселья, узнаваемые формы эпохи 70-х гг.

Это образец открытой манипуляции вырванными из контекста первоэлементами, узнаваемыми, а потому любимыми большей массой потребителей. Поэтому даже в таком репродуцированном виде способствует приобщению к образцам высокого искусства, и даже посредством производства копии воспитывает толерантность в вопросах оценки художественной культуры любого уровня.

Коммерческая сторона при грамотном использовании помогает развиваться и расширять зону влияния, обеспечивает прирост и вовлеченность аудитории, что положительно сказывается на экономике, а значит и на прогрессе социума в целом.

Таким образом, китч стал неотъемлемой частью современной культуры, модной индустрии и рекламного бизнеса.

Китчевая реклама в моде и не только – это ирония над самим собой и яркий образец того, как явление массового распространения дешевых копий стало образцом искусного дизайна, подчеркивая статусность самих потребителей.

Бороться с китчем постфактум бесполезно. Он глубоко проник в нашу среду и используется повсеместно. Однако, это явление «безвкусицы» приобрело свой стиль, это прием иронии, который довольно часто имеет содержательный подтекст.

Он имеет потенциал и может развиваться, а также сам нести информацию в упрощенной форме, так как базируется на первоэлементах, формах и образцах прошлого и «высокого», а коммерция обеспечивает выгоду и спрос на дальнейшее развитие и понимание языка эпохи.

Список использованных источников:

1. Гринберг К. «Авангард и китч» / пер. А. Калинина // Художественный журнал. 2005. № 60.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Культурная революция; Республика, 2006.
3. Варакина Г. В. «Китч как норма современной культуры» // Культура и цивилизация. – 2014. – № 5.
4. Карчаа Л.Р. «Стильная реклама и рекламный китч как оппозиция элитарной и массовой культуры» // . – 2017.
5. Фетисова Т.А. «Кич как феномен культуры. Обзор» // Теория и история культурной среды – 2017.
6. Поляков А.Ф. «Духовно-нравственный потенциал китча в контексте современности» // История и культурология – 2011.

© Иванова Е.Ю., Заболотская Е.А., 2020

УДК.7.05

ТИПОЛОГИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ЭКОТРОП

Ившина С.Н., Ившин К.С.

Удмуртский государственный университет, Ижевск

Экологическая ситуация на территории России характеризуется высоким уровнем воздействия антропогенного фактора. В последнее время увеличился объём туристических потоков, соответственно возникает необходимость регулирования антропогенной нагрузки на природные территории, особенно вблизи крупных городов и создания условий рационального природопользования в целях сохранения природного богатства нашей страны. Сохранность природного наследия во многом зависит от экологической культуры человека. Так одним из наиболее значимых и перспективных видов экологического воспитания и образования населения, является организация экотроп [1].

Экотропы, как и любой другой объект дизайна, можно разделить по разным признакам. Так была разработана типология троп (рис. 1).



Рисунок 1 – Типология экотроп

Типология экотроп по территориальному признаку. Скандинавский тип организации экотроп включает в себя маршруты таких стран как Норвегия, Финляндия и Швеция. Особенностью организации скандинавского типа является его небольшая протяженность. Большое внимание уделяется самой природе, именно поэтому маршруты не перегружены малыми архитектурными формами, а сами тропы имеют естественный природный вид. Чаще всего на конечных точках маршрута предусмотрен небольшой домик для отдыха. Архитектурно-пространственное решение тропы гармонично вписано в окружающую среду. Примером скандинавского типа могут служить Королевская тропа в Швеции (Kungsleden) и экомаршрут «Язык тролля» в Норвегии (Trolltunga).

К восточно-европейскому типу организации экотроп относятся маршруты Республики Беларусь, Болгарии, России, Украины и др. Для данного типа характерным является разбавление природного ландшафта малыми архитектурными формами, это могут быть скамейки, беседки,

навигационные и информационные стенды, а также смотровые площадки и декоративные мостики. Для восточно-европейского типа организации экотропы также характерно наличие различных скульптур из дерева или металла. Также экотропы данной группы могут иметь различные тематические направленности. Примером могут служить тропа «Надливская гряда» в Брестской области, Республика Беларусь, а также экотропа «Малиновая засека», г.Тула, России.

В американский тип организации экотроп входят маршруты стран Северной и Южной Америки. Данный тип характеризуется сравнительно небольшим количеством малых архитектурных форм, чаще всего их разнообразие ограничивается самым необходимым: мосты и оборудованные столиками и скамейками смотровые площадки. По всей длине маршрута могут размещаться информационные и навигационные объекты. Примером американского типа могут служить Аппалачская тропа (Appalachian Trail) в США и Тропа инков (Camino Inka) к Мачу-Пикчу в Перу.

К западноевропейскому типу организации экотроп относятся маршруты Испании, Португалии, Англии, Франции и т.д. Особенности ландшафта данных стран оказывают огромное влияние на организацию экотроп и ее элементы. Так резко сменяющийся ландшафт предполагает чередование специально обустроенного настила с природной тропой маршрута. Стоит отметить также сравнительно небольшое количество установленных малых архитектурных форм: это информационные и навигационные таблички и скамейки на видовых участках тропы. Еще одной особенностью данного типа является цветовая маркировка маршрутов в соответствии с уровнем сложности прохождения. Примером западноевропейского типа может служить экотропа в долине реки Пайва (Passadiços de Paiva) в Португалии и Лазурная тропа (Cinque Terre) в Италии.

К азиатскому типу организации экотроп относят экотропы Китая, Японии, Кореи, Непала и др. Данный тип сочетает в себе экстремальный экотуризм и спокойные пешие прогулки. Ландшафт экстремального экотуризма чаще всего представлен горным массивом, именно поэтому сама тропа – это естественный природный рельеф. В качестве малых архитектурных форм на таких маршрутах используются навигационные таблички и минимально обустроенные смотровые площадки. В отличие от экстремальных экотроп, парковые маршруты изобилуют различными малыми архитектурными формами. Это могут быть беседки, скамейки, декоративные мостики и ворота, выполненные в национальном стиле, могут встречаться разные скульптуры. Парковые экотропы также могут сочетать в себе естественный природный ландшафт и рукотворные элементы (сады, небольшие пруды, сады камней, декоративные

фонтанчики и водопады). В качестве примера азиатского типа можно привести философскую тропу (Тэцугаку-но-мити) в Японии.

В африканский тип организации экотроп входят тропы стран Африки. Большинство троп находятся на юге континента и рассчитаны они всего на несколько часов. В зависимости от рельефа местности, часть маршрута может быть выстелена деревянным настилом, для облегчения прохождения тропы. На экотропе могут встречаться навигационные и информационные стенды. В качестве примера африканского типа можно привести тропу «Дорога садов» (Garden Route) в Южной Африке.

По функциональному назначению выделяют ниже следующие типы. Учебно-экологические экотропы являются самыми короткими по протяженности, так как учебная экскурсия не должна занимать более трех часов. Основная целевая аудитория – это школьники и студенты. Как правило, на таких маршрутах группы сопровождает экскурсовод, а для самостоятельных туристов тропа оборудована навигационными и информационными объектами. Примером такой организации экотропы является «Эммануэльевское урочище» в Ставрополе.

Познавательно-прогулочные экотропы (тропы выходного дня) знакомят туристов с природой, памятниками истории и культуры. Чаще всего их протяженность составляет 4-8 км. Примером такой организации экотропы является «Зеленая Находка» в Приморском Крае.

Познавательно-туристические экотропы являются самыми длинными по протяженности. Общая длина маршрутов может колебаться от нескольких десятков до нескольких тысяч километров. Тропы такого типа проходят в охранных зонах, заповедниках и национальных парках. Примером такой организации экотропы является «Комаровский берег» – экотропа под Санкт-Петербургом.

Специализированные экотропы разрабатываются для людей с ограниченными возможностями передвижения и восприятия окружающего мира. Длина таких троп чаще всего бывает минимальная. Маршрут обустроен всем необходимым для безопасного и комфортного прохождения, также по всей длине тропы установлены тактильные трехмерные объекты различных памятников природы и архитектуры, а также стенды и таблички, с шрифтом Брайля. Примером такой организации экотропы является экотропа «Поозерье без барьеров» в национальном парке «Смоленское поозерье» в г. Смоленск.

Типология экотроп по культурному признаку. Природные экологические маршруты ориентированы исключительно на экологическое воспитание и формирование экологической культуры среди населения. В качестве примера природной экотропы можно привести «Черепихинскую экотропу» в Воронеже.

В литературно-художественном типе организации экотропы кроме природных образов и элементов появляются сказочные мотивы. Помимо

беседок и скамеек могут быть использованы разные скульптуры, тематические инсталляции. В качестве примера литературно-художественной экотропы можно привести тропу «Сказочная» на горе Соболиной в Байкальске.

Исторический тип организации экотроп позволяет посетителям не только познакомиться с природным разнообразием территории, но и узнать об историческом прошлом местности. В состав такого маршрута входят не только природные, но и исторические памятники культуры и архитектуры. Историческая экотропа может быть насыщена различными историческими атрибутами, объектами и стилизованными предметами для создания наиболее полного эмоционального образа. В качестве примера исторической экотропы можно привести «Партизанскую тропу» в Брянске.

Национально-этнический тип организации экотроп позволяет туристам познакомиться с национальными и этническими особенностями данной территории. В основе эмоционально-художественного образа тропы чаще всего лежат легенды, мифы и предания местных народов. Малые формы и скульптуры для таких экотроп чаще всего стилизуются в соответствии с национальными особенностями местности. В качестве примера можно привести тропу «Легенды Вишеры» в Прикамье.

Поломнические экотропы посвящены житию какого-либо старца. По всему маршруту могут быть установлены информационные стенды с описанием жизни святого, также деревянные скульптуры, предметы быта. Возможно и возведение небольших часовен, беседок и купелей на родниках. В качестве примера полонической тропы можно привести тропу Старца Кирилла в Кенозерье.

Типология экотроп по протяженности маршрута. Протяженность коротких экотроп чаще всего колеблется от 2 до 4 км. Данный вид экотроп ориентирован на маленьких детей до 7 лет, школьников, семей с детьми и людей пенсионного возраста, так как не занимает более 2х часов в прохождении. Такой тропой является экомаршрут «По следу тигра» в нацпарке «Алания» в Северной Осетии.

Экотропы средней длины в своей протяженности составляют 4-8 км. Длительность прохождения может составлять в среднем 2-3 часа. К такому типу можно отнести Гатчинскую экологическую тропу.

Протяженность длинных экотроп обычно составляет от 10 км. Такие маршруты ориентированы на тех, кто имеет специальную физическую подготовку. Длительность прохождения может составлять от нескольких часов до нескольких дней. Самой длинной экотропой в России является Большая Севастопольская тропа, а самой протяженной в мире считается Трансканадская или Великая тропа (The Grait Trail) в Канаде.

Проведя типологию экотроп и анализ стилевых направлений в ландшафтном дизайне, были разработаны таблицы соотношения

особенностей двух основных стилевых направлений с типами экотроп (табл. 1-2) [2].

Таблица 1 – Соотношение признаков регулярного стиля с типами экотроп

| Регулярный стиль | | | |
|-----------------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------------------|
| Типы экотроп: | Стилевые особенности: | | |
| | Симметрия планировки | Стриженные кустарники | Размещение МАФ на видовых точках |
| Скандинавский | - | - | + |
| Восточно-Европейский | - | - | + |
| Американский | - | - | + |
| Западно-Европейский | - | - | + |
| Азиатский | - | + | + |
| Африканский | - | - | + |
| Учебно-экологический | - | - | + |
| Познавательно-прогулочный | - | - | + |
| Познавательно-туристический | - | - | + |
| Специальный | - | - | - |
| Природный | - | - | + |
| Исторический | - | - | + |
| Литературно-художественный | - | + | + |
| Национально-этнический | - | - | + |
| Поломнический | - | + | + |
| Короткий | - | - | + |
| Средней длины | - | - | + |
| Длинный | - | - | + |

Таблица 2 – Соотношение признаков Английского стиля с типами экотроп

| Английский стиль (пейзажный) | | | | |
|------------------------------|----------------------------------|------------------------------|---------------------|----------------------------|
| Типы экотроп: | Стилевые особенности: | | | |
| | Естественность. Без строгих форм | Мин. вмешательство в природу | Обильное озеленение | Минимальное количество МАФ |
| Скандинавский | + | + | + | + |
| Восточно-европейский | + | - | + | - |
| Американский | + | + | + | + |
| Западно-европейский | + | + | + | + |
| Азиатский | + | - | + | + |
| Африканский | + | + | + | + |
| Учебно-экологический | + | + | + | + |
| Познавательно-прогулочный | + | - | + | - |
| Познавательно-туристический | + | + | + | - |
| Специальный | + | - | + | - |
| Природный | + | + | + | + |

| | | | | |
|----------------------------|---|---|---|---|
| Исторический | + | + | + | - |
| Литературно-художественный | + | - | + | - |
| Национально-этнический | + | - | + | - |
| Полонический | + | + | + | - |
| Короткий | + | - | + | + |
| Средней длины | + | + | + | + |
| Длинный | + | + | + | + |

В результате исследования была составлена критериальная база, на основе которой была разработана типология. По итогу исследования были составлены таблицы соотношения признаков основных стилевых направлений в ландшафтном дизайне с типами экотроп. Данная типология формообразования предметно-пространственной среды экотроп позволит облегчить процесс проектирования, так как она наглядно показывает особенности организации разных типов экотроп, а также присущие им признаки основных стилевых направлений.

Список использованных источников:

1. Экологический туризм в России: тенденции развития [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Режим доступа: <https://research-journal.org/economical/ekologicheskij-turizm-v-rossii-tendencii-razvitiya/>, свободный.

2. Васильева В.А. Ландшафтный дизайн: Учебное пособие. – М.: КНОРУС, 2020.-324с.

3. Соловьева, А. В. Основы дизайна архитектурной среды : учебно-методическое пособие / А. В. Соловьева. – Саратов : Ай Пи Эр Медиа, 2018 – 88 с.

© Ившина С.Н., Ившин К.С., 2020

УДК 745

СОВРЕМЕННОЕ КЛИНКОВОЕ ОРУЖИЕ КАК ВИД ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Каган-Розенцвейг Б.Л., Меняшева М.Р.

*Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова, Магнитогорск*

В оружейном искусстве за долгие годы сформировались разнообразные стилистические направления, сложились богатые традиции. С древнейших пор установились характерные особенности декорирования различных видов оружия. Современные требования к качеству оружия чаще предполагают совместный труд специалистов самого высокого уровня. Силевые предпочтения отличают не только отдельных авторов, но и становятся характерной особенностью оружейных регионов.

Исследование творчества современных оружейников весьма актуально с точки зрения определения его места в искусстве. В среде художников, дизайнеров, искусствоведов, коллекционеров большой интерес вызывает холодное оружие как объект дизайна.

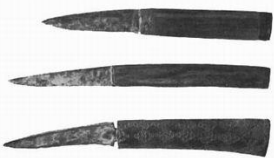
В данном исследовании нами определены критерии оценки художественного изделия. В ходе изучения искусствоведческого материала, опираясь на образцы клинкового оружия, выполнена оценка ножей различных производителей, для чего были изучены каталоги интернет-магазинов, изделия, представленные на ножевых выставках «Клинок», «Арсенал». Основное внимание уделяется образцам, изготовленным в период с середины 80-х годов прошлого века и по наши дни.



Авторское художественное оружие, сочетающее в себе традиции прошлого и современные технологии, переживает очередной этап своего развития. На протяжении многих веков отношение к художественному оружию менялось и в наше время его воспринимают как особый вид искусства, потому что большое внимание уделяется эстетической составляющей, а не функциональному назначению. Рассматривая современное художественное оружие, можно увидеть, что оно, особенно ножи, перевоплощается в арт-объекты со множественным смыслом.

В любом виде искусства всегда есть массовые изделия и уникальные произведения, имеющую художественную ценность. Это же можно сказать и об оружии. Ранее художественное оружие не рассматривали как вид искусства, так как более ценились функциональные качества. Сейчас, когда клинковым оружием перестали активно пользоваться, т.е. сабли, шпаги, ятаганы вышли из употребления, а в обиходе остаются только ножи, большой интерес вызывает именно художественное оформление ножей, различными технологиями и материалами.

Эволюцию ножей можно проследить по приведенным ниже видам оружия (табл. 1).

Таблица 1 – Эволюция ножей

| Время | Характерные особенности (образное решение) | Характерные особенности (технология, материалы) |
|--|---|--|
| <p>Древнерусский нож</p>  | <p>Клинообразность по длине и толщине. Ось рукояти параллельна прямому обуху клинка</p> | <p>Материалы: железо, кость. Технология: ковка, заготовка ножа вытянута молотком до самого кончика, в результате чего придавали ей нужную форму и сечение. Обработка на мокром точиле.</p> |
| Ножи XVII - XVIII веков | Для оформления рукояти использовалась инкрустация драгоценными камнями. | Материал: булат, кость, золото, дерево, драгоценные камни, ткань Технология: ковка, насечка, инкрустация, басма |

| | | |
|--|--|--|
|  | | |
| <p>Современный нож</p>  | <p>Использование новых форм (складные ножи), нестандартность изготовления рукояти, функциональность, оригинальность.</p> | <p>Применение различных материалов (ластик, микарт, стеклотекстолит и эластрон) и технологий (скримшоу).</p> |

Как и любое искусство, оружейное искусство существует и развивается в соответствии с законами культуры. Каждый мастер старается раскрыть традиции по-новому, внести что-то уникальное. Авторское клинковое оружие можно отнести еще и к эксклюзивному.

Открытым применительно к современному искусству остается вопрос о критериях оценки художественного изделия. Как отделить искусство от неискусства? Художественная ценность – это набор качеств, уникальных особенностей, новизны, которые бы указывали на культурную значимость изделия. Если его изготовление поставлено на поток, то трудно говорить о его ценности и оригинальности. Категория изделий определяется сложностью форм, утонченностью украшений, многоступенчатым циклом нанесения художественной гравюры. Красота и функциональность – это ключевые моменты, при оценке ножа.

При оценке ножей выделяем следующие критерии: технологические, функциональные, художественные. Отдельно хотелось бы выделить такой показатель как уникальность. Остановимся на каждой группе подробнее.

Изделие должно быть уникальным, неповторимым. Несмотря на то, что при изготовлении изделий декоративно-прикладного искусства возможны проявления исторически сложившихся приемов изготовления, изделие должно быть уникальным, неповторимым. Автор должен внести свой творческий вклад в развитие традиций, внести новизну в художественное решение [2].

Критерий художественного назначения имеет огромное значение. Данный критерий предлагаем оценить по двум показателям:

1. Целесообразность композиционного решения – это характеристика изделия, отвечающая за целостность композиции изделия: симметричность или асимметрия, пропорциональность, масштабность, контраст и нюанс.



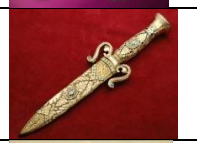




2. Взаимосвязь формы, декора и цветового решения – это показатель, отвечающий за соответствие формы изделия и декора, масштабность композиционного решения и декоративных элементов, а также оптимальное сочетание цветовых решений с учетом традиционных и современных эстетических представлений.

Функциональный критерий оцениваем таким показателем, как воплощение функциональных особенностей в декоративном и образном решении изделий. Это показатель, определяющий степень выявления в изделии его функционального назначения и воплощение функциональных особенностей в декоративном и образном решении изделий.

Под технологическими критериями понимают оптимальность использования материалов, оптимальность использования технологий, оптимальность сочетания материалов.

Оптимальность использования материалов – это показатель, который показывает целесообразность применения того или иного материалов в той или иной технологии. Оптимальность использования технологий – это показатель, отвечающий за целесообразность использования определенных технологий для данного материала. Оптимальность сочетания материалов – это показатель, отвечающий за целесообразное использование различных материалов, как в декоре ножей, так и в его изготовлении [3]. Поэтому при оценке ножа с точки зрения декорирования предлагаем воспользоваться вышеперечисленными критериями (табл. 2).

Таблица 2 – Критерии для определения художественности ножа

| Название критерия | Характеристика | Пример работы |
|-------------------|--|---|
| Уникальность | Оригинальное авторское исполнение |  |
| Художественность | Целесообразность композиционного решения |  |
| | Взаимосвязь формы, декора и цветового решения |  |
| Функциональность | Воплощение функциональных особенностей в декоративном и образном решении изделий |  |
| Технологичность | Оптимальность использования материалов |  |
| | Оптимальность использования технологий |  |
| | Оптимальность сочетания материалов |  |

С учетом вышеперечисленных критериев и оценок произведена оценка ножей различных производителей. Так, например, были

рассмотрены Русский павловский нож (ООО ПК «Павловские ножи Пакулева») город Павлово (рис. 1а) и «Златоустовские Именные Клинки» («ЗИК») г. Златоуст (рис. 1б).



Рисунок 1– а) Русский павловский нож; б) Златоустовские Именные Клинки

Русский павловский нож выполнен из высококачественной нержавеющей стали. Он выполняет свое функциональное назначение, но не отличается оригинальностью и художественным оформлением. Русские павловские ножи ООО ПК «Павловские ножи Пакулева» не подходят к художественным ножам, так как соответствуют только одному критерию, и именно, критерию функциональности.

Подарочный нож, выполненный компанией «Златоустовские Именные Клинки», имеет оригинальное исполнение, выполнен в стиле Златоустовской гравюры на металле с нанесенными и исполненными вручную узорами с элементами подрезки. При изготовлении ножа применяется технология никелирования и золочения золотом 999 пробы как на самом ноже, так и на латунных цельнометаллических ножнах. Мастера по-новому раскрывают традиционные методы производства, поэтому изготовление продукции становится истинным воплощением искусства. Изделие определяется сложностью форм, утонченностью украшений, при этом сохраняется функциональное назначение ножа. Ножи данной компании не подходят к художественным ножам, так как соответствуют ни к одному вышеперечисленному критерию [1].

Проанализировав и оценив изделия, выполненных различными авторами и мастерскими можно утверждать, что основной принцип классического оружейного искусства как искусства украшения оружия постепенно уходит на второй план. В современном мире художественное оружие – это стремление к авторскому самовыражению, к поиску новых форм повышенное внимание к декоративности.

Современное клинковое оружие можно отнести к декоративно-прикладному искусству. Это уникальные изделия, в которых художник может проявить свои творческие возможности, не ограничиваясь определённой тематикой и имеющие высочайший художественный и технический уровень исполнения.

В основе современного клинкового оружия лежит художественная идея и воплощается авторская концепция мировоззрения, при этом изделие может быть выполнено как индивидуально, так и коллективом исполнителей.

Список использованных источников:

1. Вандышева, О.В., Меняшева, М.Р. Способы декорирования холодного клинкового оружия // Технология. Дизайн. Образование: сборник материалов всероссийской (очно-заочной) научно-практической конференции 13–14 апреля 2020 г. / под общ. ред. Гаврицкова С.А., Сложеникиной Н.С. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2020. – С.106-111.

2. Каган-Розенцвейг Б.Л., Хамина В.В. Основы формообразования стиля конструктивизм в современных ювелирных украшениях // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования – Т11 – №2- 2020. – С 33-38

3. Ножи «ЗИК» [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://zik-zlat.ru/Ножи «ЗИК»](https://zik-zlat.ru/Ножи_«ЗИК»), свободный (Дата обращения 22.05.2020).

4. О художественной ценности [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://klauzura.ru/2012/01/olga-nesmeyanova-o-xudozhestvennoj-cennosti/> О художественной ценности, свободный (Дата обращения 01.06.2020).

5. О художественно-экспертном совете по декоративно-прикладному искусству, художественным промыслам и ремеслам [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/469110072> О художественно-экспертном совете по декоративно-прикладному искусству, художественным промыслам и ремеслам, свободный (Дата обращения 02.06.2020).

© Каган-Розенцвейг Б.Л., Меняшева М.Р., 2020

УДК 7.017.2

ПЕРЕВОД ИСТОЧНИКА ИНСПИРАЦИИ ИЗ ПЛОСКОЙ ФОРМЫ В СОЗДАНИЕ 3D-МОДЕЛИ ЭЛЕМЕНТОВ КОСТЮМА ЧЕРЕЗ ПРИНЦИП АРХИТЕКТониКИ ОБЪЕМНЫХ ФОРМ НА ПРИМЕРЕ ФОТОГРАФИЙ А. РОДЧЕНКО

Камашева А.Г., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Архитектоника объемных форм – неотъемлемая часть процесса создания целостной коллекции одежды. В широком понимании данный термин обозначает композиционное гармоничное строение на основе главных и второстепенных элементов любого произведения искусства [1]. Архитектоника проявляет себя через распределение масс, ритмическое строение форм и пропорций.

Форма костюма – понятие сложное и многоуровневое. Поэтому чтобы добиться правильно построенной коллекции и передать образ

источника инспирации, необходимо провести анализ на основе объемных форм, созданных по источнику и согласно композиционным законам [4].

В проектировании одежды форма и формообразование являются центральными позициями. Форма вбирает в себя большую часть временных и социальных признаков, благодаря чему, можно определить временной промежуток место и обладателя данного костюма. Благодаря правильной архитектонике формы достигается эмоциональная выразительность костюма [2].

Период 20-х годов прошлого века был очень ярким. В этот период истории вошло много имен талантливых мастеров. Но в качестве источника инспирации для создания коллекции были выбраны фотографии А. Родченко – основателя стиля конструктивизм, основоположника многих приемов фотографии. Он был непревзойденным мастером ракурса, игры светотени, а также линии – которая являлась для него основой каждого произведения искусства [3].

Через черно-белые фотографии ярче всего можно понаблюдать за плоскостями и вывести их в интересные решения объемных форм. По нескольким работам А. Родченко (фото: «Пешеходы» 1928 г., «Колонна физкультурников» 1935 г., «Лестница» 1929 г.) были созданы объемные модели по композиционным приемам: подобие, нюанс, равновесие, динамика, контраст (рис. 1).

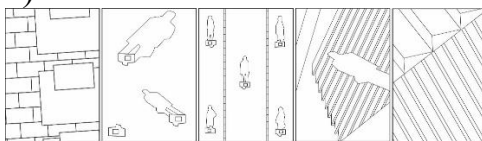


Рисунок 1 – Эскизы рельефов: подобие, нюанс, равновесие, динамика, контраст

Для первого примера рельефа на тему «подобие» была взята фотография «Колонна физкультурников» (рис. 2а). На рельефе запечатлен фрагмент больших и малых подобных форм в виде упрощенных фигур людей, идущих параллельно по брусчатке.



Рисунок 2 – а) 3D-модель, пример подобия. Фото А. Родченко «Колонна физкультурников», 1935 г.; б) 3D-модель, примеры нюанса и равновесия. Фото А. Родченко «Пешеходы», 1928 г.

При этом интересным становится то, что брусчатка крепко соединена между собой, а ряды физкультурников просто рассыпаются на контрасте с ней. И рассыпается он постепенно. Если в конце колонны держится строй, то вначале – стоят уже отдельно взятые фигуры. Весь рельеф основывается на простейшей геометрической форме – прямоугольнике, но при этом варьируется его размер. Также в рельефе

подчеркнут излюбленный ракурс А. Родченко – диагональ. Он придает композиции больше динамики и линейности. Ритмичность фотографии придает одинаковая одежда людей.

Рельеф на тему нюанс был взят с фотографии «Пешеходы» (рис. 2б). Основной отличительной чертой фотографии являются вытянутые тени людей, при том, что сами фигуры одинаково маленькие и однотипные. Из-за выбранного ракурса «сверху» особого интереса они не представляют, тогда как их тени говорят о многом. В рельефе еще больше подчеркивается силуэт тени. Он построен на нюансах убывающих теней, разных пешеходов под разным углом, однако фигуры остаются одинаковыми. Они плавно перетекли из рельефа на тему «подобие».

Следующий рельеф на тему «равновесие» был также передан с фотографии «Пешеходы» (рис. 2б). По подобному принципу были реализованы фигуры людей – одинаковые основы, и разные, непохожие друг на друга тени, но близкие по размеру. Отличительной чертой рельефа является строгая композиционная расстановка фигур, которая соответствует теме «равновесие». Здесь отсутствует динамика. Композиционное решение дополнительно подчеркивается вертикальными бордюрами как будто из рельефа с брусчаткой с фотографии «Колонна физкультурников».

3D-модель на пример динамика была сделана по фотографии «Лестница» (рис. 3). Вообще это наиболее яркая работа А. Родченко по игре светотени и линий. Именно с помощью линий и ракурса подчеркивается динамика получившегося кадра. Здесь можно найти как минимум четыре направления линий, которые создают неповторимое движение данной фотографии. В рельефе они показаны с помощью, идущей крупной монолитной фигуры человека, лестницы, которая как будто пересекает тело в другом направлении, две линии в поддержку лестнице, а также крупные фрагменты фона, перекликающиеся с фигурой, и контрастирующие с направлением лестницы.

Заключительный рельеф на тему контраста был также запечатлен с фотографии «Лестница» (рис. 3). Для его реализации был выбран только фрагмент работы. Это контраст маленьких ступеней лестницы с большими, которые находятся в тени. Композиция подчеркивается диагональным расположением двух элементов, пропорционально разным заполнением листа крупными и мелкими ступенями, и четкой игры светотени.

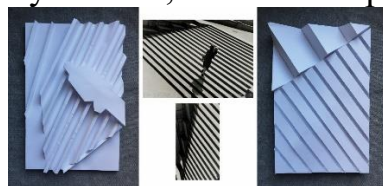


Рисунок 3 – 3D-модель, примеры динамики и контраста. Фото А. Родченко «Лестница», 1929 г.

Благодаря такому принципу работы с источником инспирации, можно вывести его в объемную форму, найти наиболее гармоничную пропорциональную наполненность, создать интересные решения для будущего костюма [5-7]. Также очень важно упростить источник инспирации до главных составляющих, что было сделано с помощью архитектоники объемных форм. Такое упражнение способно показать целостность, которая является главным композиционным критерием правильно созданной формы костюма.

Список использованных источников:

1. Статья Казанчук А. М. «Архитектоника объемных форм». Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, 2015 г. – [Электронный ресурс] – https://otherreferats.allbest.ru/ethics/00535220_0.html

2. Прилепская О. А., Родкина А. А. Архитектоника объемных структур в проектной деятельности художника по костюму. Молодой ученый. – 2016. – №28.

3. Лекция Т. Нагорских «Агитационный текстиль», Музей Арт-деко, г. Москва.

4. С.Н. Беляева-Экземплярякая «Моделирование одежды по законам зрительного восприятия», изд. Академия моды, 2006 г.

5. Пять основных законов композиции в костюме – [Электронный ресурс] - <https://www.style-bay.com/?p=3622>

6. Камашева А.Г., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И. Конструктивизм. Фотография и костюм - Александр Родченко и Варвара Степанова// Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации «Социальный инженер-2019». 2019 г. Часть 5. С. 80-83

7. Сёмина Т.С., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И. Архитектоника костюма в авангардной коллекции женской одежды. // Сборник Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры 21 века». 2019. Часть 3 С. 192-195

© Камашева А.Г., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И., 2020

УДК 792.8

РАЗРАБОТКА СЮИТНОЙ ФОРМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ НА РЕГИОНАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ

Капитанова А.Д.

Научный руководитель Мовчан Л.В.

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

Хореографическая сюита одна из распространенных форм среди балетмейстеров.

Сюита (фр. «ряд, последовательность») – это циклическая музыкальная форма, включающая несколько самостоятельных, обычно контактирующих между собой частей (пьес), объединенных общим художественным замыслом, сюжетом или темой. Одна из особенностей сюиты в том, что пьесы чередуются в ней по принципу контраста темпа и ритма [1].

Моя цель – разработать сюитную форму хореографической композиции на региональном контексте Владимирской области.

Передо мной поставлена задача по созданию 4 танцевальных номеров, объединенных общим замыслом, имеющих драматургическую целостность и самостоятельность.

В основе моей хореографической сюиты лежат региональные особенности Владимирской области, а именно: характерные для нее движения, костюмы, музыка и фольклор.

В качестве материалов для разработки хореографической сюиты я обращалась к книге Заикина Н.И. «Областные особенности русского народного танца».

Очень быстро я столкнулась с проблемой – музыкальный материал. Как оказалось, тяжело найти музыкальное сопровождение, имеющее отношение к Владимирской области. В следствии чего, в постановке хореографической сюиты мне пришлось принять на это допущение в виде альтернативного поиска музыки для своих композиций, а именно – поиск по ассоциативному ряду. Поэтому не все музыкальное сопровождение является источником «регионального контекста» Владимирской области.

Сюита впервые появилась как танцевальная форма еще в конце 16 века на балах. Сейчас ту, первоначальную ее форму, мы можем видеть и изучать на материале историко-бытового танца [1].

Классический тип старинной сюиты состоял из четырёх частей:

1. Умеренно-медленный (Алеманда 3/4).
2. Быстрая или умеренная (Куранта 3/4).
3. Очень медленная (Сарабанда 4/4).

4. Быстрая стремительная (Жига 2/4).

Постепенно сюита развивалась и совершенствовалась: в 17 веке по ее принципу стали создаваться дивертисментные номера в балете, но внезапно в 18 веке сюиту забывают, и она перестает развиваться. Однако, 19 век дал новый старт: происходит активное развитие сюиты не только в музыке, но и в хореографическом искусстве. И только в 20-ом веке, в связи с возникновением ансамблей народного танца, хореографическая сюита начинает строиться на народном контексте: на танцах разных народов или на танцах одного народа (русская сюита).

По мастерски хореографической сюите пользовался и развивал в своем творчестве знаменитый балетмейстер Игорь Александрович Моисеев, создав «сюиту старинных народных танцев», состоящую из таких номеров, как выход девушек; хоровод; Коробочка, лирический танец; Травушка (Восемь девок, один я); Мужской пляс; общий финал

Помимо сюиты старинных народных танцев, в репертуаре ансамбля Моисеева была молдавская, мексиканская, еврейская, греческая и флотская сюиты [2].

В хореографической сюите можно выделить общую тему и идею, которые просматриваются в каждой композиции. Также стоит обратить внимание на драматургию каждого номера, из которого состоит сюита: она должна быть закончена по содержанию и форме, для того чтобы иметь возможность существовать и исполняться как отдельный хореографический номер.

Существуют два вида драматургии: сюжетная драматургия в сюите, где действие и конфликт развиваются на протяжении всей сюиты в каждом номере, и бессюжетная драматургия в сюите, где общая тема, идея, а связующим элементом может быть так называемый переходный мостик (герой, персонаж, типаж).

Также, главной особенностью хореографической сюиты является ее длительность от 9 минут и более.

За основу хореографической сюиты в своей постановке я взяла 4 танца, которые различаются между собой контрастом темпа и ритма.

1. Умеренно-медленный – дуэт (перепляс).
2. Быстрая или умеренная – сольный.
3. Очень медленная – хоровод.
4. Быстрая стремительная – пляска.

Сюита – довольно интересное явление в хореографическом искусстве, к которому в свое время обращалось большое количество мастеров танцевального дела и оставило после себя то наследие, к которому по сей день обращено внимание в хореографии.

Именно поэтому, тема разработки хореографической сюиты на региональном контексте Владимирской области заинтересовала меня, и я

попытаюсь в нее углубиться и создать свою композицию на основе этнического фольклора как материала.

Список использованных источников:

1. Учебные материалы онлайн. Сюита. URL: <https://studwood.ru/756904/kulturologiya/syuita>

2. Репертуар балета Игоря Моисеева. URL: <https://www.moiseyev.ru/repertoire.html>

© Капитанова А.Д., 2020

УДК 747

**РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ КАК
ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ФАКТОР СОЗДАНИЯ ИЗДЕЛИЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ЮНЫМИ
ХУДОЖНИКАМИ**

Карпенко Д.А., Герасимова А.А.

*Магнитогорский государственный
технологический университет им. Г.И. Носова, Магнитогорск*

В статье рассматриваются понятийный аппарат теоретического образного и наглядно-действенного мышления, свойства мышления, взаимосвязь развития творческого мышления со становлением юного художника декоративно-прикладного искусства, описываются методы и приемы обучения декоративно-прикладному искусству.

В современной психологии мышление трактуется как психологический процесс отражения действительности, высшая форма творческой активности человека. Оно есть творческое преобразование субъективных образов в сознании человека, значение и смысл для разрешения реальных противоречий в обстоятельствах жизнедеятельности людей, образование новых целей, открытие новых средств и планов их достижения, раскрывающих сущность объективных сил природы и общества.

Одно из свойств творческого мышления – это способность формировать самого субъекта и все его психологические способности. Также оно способно отождествлять и проводить параллели мышления с творческой активностью человека, трактовка его как основы творческого преобразования в сознании человека образов отражаемых объектов окружающего мира.

Необходимо отметить необычную специфику «языка» художественной пластики, характерную для культуры каждой народности. В каждом отдельном творческом мыслительном процессе всеобщие значимые формы, способы и средства культуры превращаются во внутренние, активные, присущие только отдельно взятой личности.

Будущему художнику декоративно-прикладного искусства необходимы универсальные способы и средства отождествления и взаимоизменения психики индивида (средства духовно-практической деятельности) [3].

Мышление – это высший познавательный процесс, результатом которого является порождение нового знания; это активная форма творческого отражения и преобразования действительности человеком. При этом мышление порождает такой результат, какого ни в самой действительности, ни у самого индивида на данный момент времени нет. В отличие от других психологических процессов, мышление всегда связано с наличием проблемной ситуации, то есть задачи, которую нужно решить, а также с активным изменением условий, в которых заданная задача требует решения [1].

Творческое мышление – это особая специфическая категория мышления, которая представляет собой целостный динамический акт и достигает наивысшего уровня развития только при условии образования формальных операций. Оно базируется на восприятии. Его результатом являются теоретические и практические выводы, сделанные на основе получаемой человеком из окружающего сенсорной информации. Из всех видов мышления. Для художников всех видов изобразительного и декоративно-прикладного искусства наиболее важным является теоретическое образное и наглядно-действенное мышление.

В приведенных выше рассуждениях важны четыре момента:

указание на свойство мышления формировать «самого субъекта и все его психические способности»;

определенное отождествление мышления с творческой активностью человека, трактовка его как основы творческого преобразования в сознании человека субъективных образов отражаемых объектов окружающего мира;

положение о специфичности «языка» художественной пластики, характерная для культуры каждого народа;

указание на то, что в каждом отдельном мыслительном процессе всеобщие значимые формы, способы и средства культуры превращаются во внутренние, только в ситуации «здесь и теперь» активные и только данному индивиду присущие мотивы и цели его дальнейшей деятельности.

Таблица 1 – Виды мышления

| Виды мышления | | | |
|---------------|----------|-------------------|----------------------|
| Теоретическое | | Практическое | |
| Понятийное | Образное | Наглядно-образное | Наглядно-действенное |

Теоретическое образное мышление характерно для человека, решающего задачи посредством образов, которые он извлекает из памяти или творчески воссоздает, используя воображение. На первом этапе создания творческого произведения начинающие художники пользуются именно этим видом мышления. Они находят аналоги графического и

цветового решения выбранной темы, изучают художественные направления в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, творчество знаменитых художников, мастеров, стили и школы. Далее следует анализ полученной информации, из которой проистекает ряд выводов, необходимых для создания собственного художественного произведения.

Наглядно-действенное же мышление как процесс представляет собой практическую преобразовательную деятельность человека, осуществляемую с реальными предметами, и широко представлен у людей, занятых таким производительным трудом, результатом которого является создание какого-либо конкретного материального продукта. Поскольку начинающие художники декоративно-прикладного искусства нацелены на создание конкретных изделий, то для них в их творческой деятельности естественно пользоваться и теоретическим образным, и наглядно-действенным мышлением. В зависимости от характера деятельности, конечных целей и ее результата у субъекта доминирует тот или иной вид мышления.

В декоративно-прикладном искусстве технологические вопросы одни из важных, а зачастую, определяющие составляющие процесса создания художественного произведения. Обучение начинающих художников следует начинать именно с активизации наглядно-действенного мышления. Необходимо приобрести практический опыт в этой области. Примером может служить работа с гипсовыми смесями. Она имеет свои преимущества: доступный достаточно дешевый материал, доступность инструментов, нет необходимости приобретать дорогостоящее оборудование, возможность работы с разными возрастными категориями (при необходимом соблюдении техники безопасности и контролем педагога), способствуют сохранению художественного наследия [9].

Важным фактором является то, что гипс – один из самых древних материалов. Мастера используют и по сей день традиционные технологии. Иллюстрацией вышеизложенного можно считать богатый пласт изделий декоративно-прикладного искусства, архитектуры, скульптуры и предметов интерьера: лепнина Древнего Египта и времен античности, интерьеры древних построек Греции и Рима (популярны изобразительные орнаменты, бордюры и карнизы, колонны и пилястры, розетки и консоли), украшения ренессансного интерьера неотъемлемой частью обстановки в стиле барокко и рококо, классицизма, модерна (элегантность, динамику и орнаментальную асимметричность). Сейчас для создания декора интерьера часто пользуются образцами ранее созданных произведений искусств [5].

Гипс – интересный, с богатыми декоративными возможностями материал: живой и дышащий, трепетный и отзывчивый. Он хорошо подходит для украшения интерьера, моделирования форм, создания малой

пластики, экологически безвредный, дешевый в ремонте и реставрации, позволяет комбинировать разные виды отделки, пожаробезопасный.

Разнообразные приемы гипсомодельного дела усваивались на протяжении значительного времени путем синтеза знаний и монотонной работы. Все технологические процессы готовят юного мастера к достижению более высоких вершин мастерства при выполнении своей работы. Мы предлагаем систему заданий и упражнений, благодаря которым начинающий мастер сможет приобрести необходимые знания, умения и навыки для последующей самостоятельной творческой деятельности. Они были синтезированы из традиционной и современной технологий, основаны скорее на целесообразности и гармоничном сочетании этих составляющих.

Необходимо свободно владеть всеми известными технологическими приемами гипсомодельного дела для достижения более высоких результатов в своей творческой деятельности. Юный мастер должен иметь возможность экспериментировать при создании творческой работы не только с линией, цветом и пятном, но и изыскивать новые технологические возможности для реализации мысли и главной темы своих творческих работ.

Сочетание трех составляющих (графики, цвета и декоративно-прикладной составляющей) созвучно душе человека: художника и зрителя. Они увеличивают возможность передачи наших чувств, идей и мыслей, усиливает символику в детских работах, для более экспрессивного выражения переживаний. Именно для свободного варьирования техниками гипсомодельного дела при выражении концептуального замысла художественного произведения необходимо свободно владеть различными технологиями и опытом [5].

Предложенная нами методика позволила построить творческие задания во время которых приобретаются знания, умения и навыки самостоятельного выбора и комбинаторики видов технологий и техник при создании художественных изделий, показывают возможности использования их использования в дальнейшей художественной, профессиональной, творческой деятельности [6].

В современном производстве художественных изделий отдельную нишу занимают гипсовые смеси. Проектируя и выполняя изделия из них, художник должен опираться на полученные знания по традиционным (резьба по ганчи) и нетрадиционным технологиям (декоративная отделка стен), а также стремиться включать новые современные достижения данной области, появляющиеся в художественной промышленности [5].

При создании творческого художественного произведения работа идет в нескольких направлениях. Для этого нужно решить ряд учебных задач:

1. Поиск и анализ аналогов по предложенной теме (изображения, композиционного и орнаментального решения, формы, цвета, декора, стилистические особенности).

2. Разработка собственного графического эскиза.
3. Разработка утвержденного графического эскиза в цвете.
4. Выполнение утвержденного эскиза в материале (гипсе) [6].

Разрабатывая для своей творческой работы эскизы и выполняя ее в материале, юный художник получает возможность свободно использовать изученные технологические цепочки. Здесь необходимо учитывать особенности каждой техники, технологическое и художественное их сочетание.

При выполнении и решении предложенных задач юный художник декоративно-прикладного искусства закрепляет полученные знания и навыки в области гипсомодельного дела, усваивает свободное владение и использование технологии, приобретает умение моделировать из гипса и создавать плоскостные и объемные композиции художественных произведений декоративно-прикладного искусства, использовать различные направления и стили в искусстве, а также их сочетания.

Декоративно-прикладное искусство развивает личность, интеллект, способствует духовному развитию детей и взрослых. На основе работ Б.М. Неменского, А.В. Шестаковой, А.А. Мелик-Пашаева, Н.В. Гросул, Б.П. Юсова, Ю.А. Полуянова и других нами выделены основные практические методы, используемые при обучении изобразительному и декоративно-прикладному искусству. На занятиях мы используем разнообразные методы и приемы, которые условно можно подразделить на наглядные, словесные и практические.

К наглядным методам и приемам обучения относятся: наблюдение, использование натуры, исследование, образец, рассматривание аналогов и иллюстраций, показ способов и приемов изображения, анализ детских работ.

Наблюдение – один из ведущих наглядных методов обучения. Его ценность заключается в том, что в процессе наблюдения формируется представление ребенка об определенном предмете или явлении для последующего его изображения. От того, насколько у детей будет развито умение наблюдать, воспринимать, чувствовать красоту окружающего мира, зависит успех развития их творческого мышления. Благодаря этому методу формируется такое качество личности как наблюдательность.

Использование натуры – широко используемый метод в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Под натурой понимается предмет или явление, которое изображают при непосредственном наблюдении. Работа с натуры предполагает изображение предмета с определенной точки зрения, в том положении, в каком он находится по отношению к глазу рисующего. Этот процесс формирует культуру восприятия, развивает аналитическое мышление.

Благодаря методу обследования у детей формируется представление о предмете, который лежит в основе изображения. Обследование предмета

используется при затруднении в его изображении, с целью привлечения детей к заданию или оживление их представлений.

Образец, как и натура, может выступать в качестве метода и как отдельный прием обучения. Образец применяется там, где стоят задачи по развитию отдельных моментов декоративно-прикладной деятельности (чаще в декоративных работах) или с целью уточнения представлений детей об изображаемом предмете.

Рассматривание аналогов применяется главным образом для уточнения представлений об окружающей действительности, пояснения средств и способов изображения, обогащения восприятия.

Показ способов изображения является наглядно-действенным приемом, который учит детей сознательно создавать нужную форму на основе их конкретного опыта. Показ может быть двух видов: показ жестом и непосредственный показ приемов изображения. Во всех случаях он сопровождается словесными пояснениями.

Показ и анализ детских творческих работ используется с целью помочь детям понять достижения и ошибки в изображении. Умение видеть, насколько грамотно стилизован и изображен предмет, помогает развитию сознательного отношения к выбору средств и приемов работы, критического отношения к результатам деятельности.

К словесным методам и приемам обучения относятся беседа, пояснения, использование образцов художественной литературы, совет и поощрение. Занятия по декоративно-прикладной деятельности, как правило, начинаются с беседы. Беседа должна быть краткой, но содержательной и эмоциональной. Цель беседы – вызвать в памяти детей ранее воспринятые образы, возбудить интерес, стимулировать их творческую деятельность, творческое мышление [10].

Указания и пояснения обязательно сопровождают все наглядные приемы, но могут использоваться и как самостоятельный метод обучения. Это зависит от возраста детей и от задач, стоящих на данном занятии. Пояснения могут быть обращены как ко всей группе, так и к отдельным детям. Для всех детей пояснения обычно даются в начале занятия. Их цель – объяснить тему работы и приемы ее выполнения.

Художественный образ, воплощенный в слове (сказка, стихотворение, загадка и т.д.), обладает своеобразной наглядностью. В нем заключено то характерное, типичное, что свойственно данному явлению или предмету. Выразительное чтение художественных произведений способствует созданию творческого настроения, активной работе мысли, воображения. Художественная литература несет в себе нравственную функцию, позволяя ребенку на вербальном и эмоциональном уровне осознать, что такое «хорошо» и что такое «плохо», иными глазами взглянуть на окружающий мир, близких людей и самого себя [14].

Совет используется в тех случаях, когда ребенок затрудняется в создании изображения. Поощрение вселяет в ребенка уверенность, стимулирует его творческий потенциал. Замечания должны делаться в доброжелательном тоне, чтобы у ребенка не пропал интерес к работе.

Использование моментов игры в процессе занятия относится к практическим методам обучения. Игровые приемы способствуют привлечению внимания детей к поставленной задаче, облегчают работу мышления и воображения.

К практическим методам обучения также относятся экскурсии, выезды на пленер. Отдельные методы и приемы совмещаются и дополняют друг друга в едином процессе обучения. Наглядность обновляет материально-чувственную основу детской изобразительной деятельности, слово помогает созданию правильного представления, анализу и обобщению воспринятого и изображаемого, нравственному и духовному обогащению. Ни один прием нельзя использовать без тщательного продумывания и планирования задач, программного материала и учета индивидуальных и возрастных особенностей развития детей.

В настоящее время можно свободно экспериментировать и сочетать гипс с другими материалами, например, с костью, керамикой, кожей, текстилем, металлами, поделочными камнями, деревом. Это добавляет индивидуальности изделию и развивает творческое мышление ребенка, позволяет найти неординарное решение поставленных образных задач.

Список использованных источников:

1. Вертгеймер, М. Психология продуктивного мышления / М. Вертгеймер. – М.: Прогресс, 1987. – 336 с.
2. Выготский, Л. С. Мышление и речь: проблемы общей психологии / Л. С. Выготский // Собр. соч.: в 6 т. – Т. 2: Проблемы общей психологии / под ред. В. В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. – С. 5-361.
3. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский; предисл. А. Н. Леонтьева; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
4. Герасимова А.А. Гипсомodelьное дело. Методические рекомендации для студентов 2-3 курса отделения «художественный металл».- Магнитогорск, МаГУ, 2007. – 42 с.
5. Герасимова А.А. Пластическое моделирование (Академическая скульптура и пластическое моделирование): учеб. пособие/ А.А. Герасимова. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2015. 91с.
6. Герасимова А.А., «Гипсовая мозаика». Программа художественно-эстетической направленности для младшего и среднего школьного возраста, Магнитогорск: МаГУ,- 2010 г. 42 с.
7. Герасимова А.А., Волкова К.О. Символическое значение морских мотивов в ювелирном искусстве. / Актуальные проблемы современной

науки, техники и образования: материалы 75-й международной научно-технической конференции. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2017. Т.1. С. 296-299.

8. Герасимова А.А., Гаврицков С.А., Каган-Розенцвейг Б.Л. Использование бионических форм в процессе подготовки художников декоративно-прикладного искусства (научная статья) Современное педагогическое образование. 2019. № 3. С. 77-80 Перечень ВАК по состоянию на 28.12.2018 г. №1569

9. Герасимова А.А., Гаврицков С.А., Каган-Розенцвейг Б.Л. Сохранение традиций и технологий народного декоративно-прикладного искусства в контексте технологического образования (научная статья) Современное педагогическое образование. 2019. № 2. С. 116–119. Перечень ВАК по состоянию на 28.12.2018 г. № 1569

10. Герасимова А.А., Маркина А.В. Возможности гипсовых смесей в оформлении интерьера и экстерьера. Евразийский союз ученых, № 1 (18) / 2015, ЧАСТЬ 5, с. 120-123

11. Дрезнина М. Игры на листе бумаги. Открой в себе художника. - М. - Издательский дом «искатель», 1998. – 342 с.

12. Дункер К. Психология продуктивного (творческого) мышления /К. Дункер; под ред. А. М. Матюшкина. – М.: Прогресс, 1965. – 630 с.

13. Колякина В.И. Поэтический текст на уроках эстетического восприятия и изображения природы. Методическое пособие. - Магнитогорск. - МаГУ, 1996. – 367 с.

14. Неменский Б.Н. Мудрость красоты. М.: 1994. – 405 с.

15. Немов Р.С. Психология: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 3 кн. Кн. 1. Общие основы психологии /Р. С. Немов. – 4-е изд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 688 с.

16. Пиаже Ж. Речь и мышление ребёнка /Ж. Пиаже. – СПб.: СОЮЗ, 1997. – 256 с.

17. Симановский АЭ. Развитие творческого мышления детей. Популярное пособие для родителей и педагогов. Ярославль: «Академия развития», 1996. - 192с.

© Карпенко Д.А., Герасимова А.А., 2020

УДК 747

СОЗДАНИЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ОБРАЗЦОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМАЛИ ДЛЯ РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ ИЗДЕЛИЙ ДПИ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

Карпенко Д.А., Герасимова А.А.

*Магнитогорский государственный
технологический университет им. Г.И. Носова, Магнитогорск*

Красота и изысканность эмалированной поверхности завораживала мастеров декоративно-прикладного искусства всех времен и народов. Притягивающие свойства металла, светящегося сквозь яркие, прозрачные эмали, или нежность опакowych эмалей на протяжении веков привлекали художников.

Хотя эмалирование в свое время расцвело в промышленности как способ долговечной финишной обработки изделий из металла, работа мастеров художественного эмалирования испытывала взлеты и падения в зависимости от требований моды. Если кто-нибудь попытался бы проанализировать сущность и особенности техники горячей эмали, тот должен был бы сразу понять, в чем исключительная перспектива её для художника: глубина цвета, глянец поверхности, специфические технологические эмальерные эффекты в соответствии с выбранными техниками.

В настоящее время существует достаточное количество мастерских эмальерного искусства, которые относятся к категории малого предприятия. Под субъектами малого предпринимательства (малыми предприятиями) понимаются:

коммерческие организации, в уставном капитале которых доля участия Российской Федерации, субъектов Российской Федерации, общественных и религиозных организаций (объединений), благотворительных и иных фондов не превышает 25%;

доля, принадлежащая одному или нескольким юридическим лицам, не являющимся субъектами малого предпринимательства, не превышает 25%; средняя численность работников за отчетный период не превышает следующих предельных уровней:

в промышленности, строительстве, на транспорте – 100 человек;

в сельском хозяйстве и в научно-технической сфере – 60 человек;

в оптовой торговле – 50 человек;

в розничной торговле и бытовом обслуживании населения – 30 человек;

в остальных отраслях и при осуществлении других видов деятельности – 50 человек.

В зависимости от средней численности работников за календарный год предприятия подразделяются на:

- микропредприятия с численностью до 15 работников;
- малые предприятия с численностью до 100 работников;
- средние предприятия с численностью до 250 работников.

В малых предприятиях существует также ограничение по выручке. С 1 января 2013 г. согласно Постановлению Правительства РФ от 9 февраля 2013 г. N 101 «О предельных значениях выручки от реализации товаров (работ, услуг) для каждой категории субъектов малого и среднего предпринимательства» за предшествующий год без учёта налога на добавленную стоимость для следующих категорий субъектов малого и среднего предпринимательства:

- микропредприятия – 60 млн. рублей;
- малые предприятия – 400 млн. рублей;
- средние предприятия – 1 млрд. рублей.

Эмаль – это образовавшаяся посредством частичного или полного расплавления стекловидная масса неорганического окисного состава, окрашенная окислами металлов, нанесенная на металлическую или керамическую основу. Другие материалы и покрытия, которые не соответствуют этому определению несмотря на то, что они наносятся на металл и применяются для тех же целей, не следует связывать с понятиями «эмаль».

Эмалирование – процесс нанесения мелких крупинок эмали на металл с обжигом при высокой температуре. Он был синтезирован из традиционной и современной эмальерных технологий, основан на гармоничном сочетании этих составляющих.

Для осуществления процесса художественного эмалирования в условиях малого предприятия необходимо следующее оборудование и инструменты: столы, верстаки и стулья, металлы для эмалирования (медь, серебро, золото, платина), пинцеты, шпатели, кисти, муфельная печь, лопатка, щипцы, огнеупорная подставка, сосуд для отбела, плита правочная, металлическая, агатовая и фарфоровая ступки, бормашина, набор надфилей, круглогубцы, плоскогубцы, бокорезы, ювелирный лобзик.

Эмаль относится к группе стекол, поэтому следует остановиться на общих сведениях о стекле. Стекло обладает характерными особенностями: светопрозрачностью, водостойкостью и кислотостойкостью, хрупкостью, не горит. Его получают в результате сплавления компонентов стеклообразователей с флюсами и стабилизаторами.

Наиболее хорошо зарекомендовал себя следующий состав шихты: песок, доломит, известь, сода с добавлением полевого шпата и каолина. Вместе с исходными материалами в расплав неизбежно попадают примеси, которые влияют на свойства стекла и, особенно, на его

цвет. Эмали получают путем сплавления сырьевых материалов в специально разработанных соотношениях.

Стекловидную массу варят из стеклообразователей (двуокиси кремния, трехокси бора и т.д.) и модификаторов (окиси щелочных и щелочноземельных металлов) с добавлением красящих окислов металлов, окисей алюминия, свинца, соединений фтора и т.д. Но такое деление является условным, т.к. взаимное влияние входящих компонентов очень сложное. Одни и те же составляющие могут выполнять функцию и глушителя, и красителя, а также придавать эмали кислото- и щелочестойкость.

Тугоплавкое сырье для изготовления эмалей и флюсы образуют основу для эмалевой массы, называемой фриттой. Рассмотрим подробнее состав эмалей и флюсов. Эмали состоят из:

- 1) кварц (двуокись кремния) – улучшаются механические свойства; прочность при сжатии, упругость и химическая стойкость;
- 2) магнезит (углекислый магний) – способствует выделению глушителей, повышает температуру плавления;
- 3) полевого шпата: калиевый, кальциевый, натриевый (алюмосиликат: калия, кальция, натрия) – действие полевых шпатов на эмаль определяется свойствами внесенных окислов.

Легкоплавкие компоненты (флюсы) состоят из:

- 1) борная кислота (ортоборная кислота, H_3BO_3) – важнейший стеклообразователь; снижает поверхностное натяжение;
- 2) бура (тетраборат натрия, $Na_2B_4O_7$) – улучшает механические свойства, термостойкость;
- 3) сода (карбонат натрия, Na_2CO_3) улучшает блеск и плавкость, повышает термическое расширение;
- 4) поташ (карбонат калия, K_2CO_3) – оказывает действие подобно соде, но придает эмали больший блеск;
- 5) известковый шпат (карбонат кальция, $CaCO_3$) – улучшает химическую устойчивость, повышает температуру плавления, упругость; способствует глушению;
- 6) углекислый барий (карбонат бария, $BaCO_3$) – улучшает светопреломление, прочность на изгиб;
- 7) свинцовый сурик (ортоплюмбат свинца, Pb_3O_4) – действует как универсальный флюс для легкоплавких эмалей.

Образовавшаяся из рассмотренных компонентов фритта прозрачна и служит основой для прозрачных эмалей. При добавлении в стекловидный расплав глушителей получают исходный материал для непрозрачных эмалей. Введенные в прозрачную фритту глушащие добавки обладают иными показателями преломления. Таким образом, в роли глушителей могут выступать:

костяной пепел (фосфат кальция, карбонат кальция – $3\text{Ca}(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3) – широко применявшийся ранее глушитель в настоящее время вытеснен другими материалами;

двуокись олова (SnO_2) – вызывает глушение, так как большей частью нерастворим в расплаве; растворимые частицы при охлаждении выделяются вновь. Дорогостоящий глушитель, поэтому заменен другими веществами;

рутил, анаттаз, брукит (Двуокись титана TiO_2) – 8% TiO_2 растворимы в твердом стекле, поэтому глушение наблюдается лишь при введении 10-18% TiO_2 . Повышает блеск, понижает упругость;

двуокись циркония (ZrO_2) – глушение происходит из-за образования основных силикатов и алюминатов циркония. Улучшает блеск и светосилу, уменьшает термическое расширение;

плавиковый шпат, флюорит (Фтористый кальций CaF_2) – содержание CaF_2 не должно быть выше 10%. Глушение происходит благодаря выделению CaF_2 и NaF ;

криолит (Натриево-алюминиевый фторид Na_3AlF_6) – применяется для предварительного глушения светлых или белых эмалей.

Свет при прохождении через эмалевую массу отклоняется неравномерно, рассеивается и отражается. Чем больше разница показателей преломления основного стекла и глушителя, тем больше глушащий эффект. С увеличением толщины слоя эмали увеличивается и эффект глушения, но одновременно уменьшается ударная прочность покрытия. Глушители не растворяются или частично растворяются в эмали. Окрашивается эмалевая масса добавками нескольких процентов различных окислов металлов:

1. Желтый:

кадмиевый желтый (сульфид кадмия CdS) – очень хорошая кроющая способность,

неаполитанский желтый (соединение сурьмы и свинца $\text{Pb}_2\text{Sb}_4\text{C}_7$ с добавлением ZnO и Al_2O_3) – возможность получения различных оттенков, ограниченная кроющая способность.

2. Коричневый: (смесь окислов железа, цинка и хрома) – простота применения, хорошая кроющая способность.

3. Красный:

кадмиевый красный (смесь сульфида кадмия CdS и селенида кадмия CdSe),

хромовый красный (основной хромат свинца $\text{Pb}[\text{CrO}_4]$ $\text{Pb}[\text{OH}]_2$) – при изготовлении эмали должна строго поддерживаться высокая температура обжига, используется только в свинцовосодержащих эмалях.

4. Коллоидно-дисперсное золото (наибольшая концентрация – 0,03% Au (разложение хлорида золота AuCl_3 на элементарное золото) – необходимы специальные калиево-свинцовые составы стекла, окрашивание зависит от величины частиц золота.

5. Синий:

кобальтовый синий (окись кобальта CoO темно-синяя) – для получения оттенков добавляются: окись марганца, двуокись олова, окись алюминия, окись хрома),

темно-синий (осветляемый добавками) – при избытке кобальта получаются зеленоватые тона,

6. Зеленый (окись хрома Cr_2O_3 , добавки окиси алюминия, кобальта, железа) – смягчают оттенки, хорошая кроющая способность; оттенки от светло- до темно-зеленого; добавки желтых красителей дают оттенки от цвета листьев липы до цвета листьев молодой березы. Добавки черных красителей дают в итоге оливковый цвет.

7. Черный (смесь окиси хрома, кобальта, меди с добавками окиси никеля, железа, марганца) – в большинстве не получается чистого, глубокого черного цвета, а, как правило, с коричневым или голубоватым отливом.

Прозрачные эмали состоят из фритты и красящей добавки (красителя), непрозрачные цветные эмали – из фритты, глушителя и красящей добавки.

Непрозрачная белая эмаль состоит только из фритты и белого глушителя. Черная эмаль относится к цветным эмалям, так как ее получают при добавке красителей.

При смешивании красящих окислов добиваются многочисленных цветовых оттенков, используемых в ювелирных эмалях.

При введении красителей в эмаль возможны следующие варианты взаимодействия:

краситель, как и белый глушитель, не растворяется в эмали;

краситель растворяется частично;

краситель растворяется в эмали полностью.

До сих пор эмали составляют на основе экспериментальных данных. Многие факторы невозможно заранее предусмотреть, так как взаимодействие компонентов в процессе плавления приводит к различным отклонениям. Состав эмали зависит от заданных технологических параметров.

Необходимо отметить существенные различия технических и ювелирных эмалей:

ценовая категория,

доступность,

устойчивость к среде,

соблюдение всех этапов традиционного технологического процесса,

количество эмалевой массы от производителя,

спектр цветовой гаммы.

В связи с этим большие плавильные печи для варки технических эмалей непригодны для получения художественных эмалей. Для этой цели

используются тигельные муфельные печи. При помещении эмалевой шихты в горячую печь происходят сложные реакции, многие из которых известны, а существование других можно лишь предположить. Внешне процесс варки проявляется следующим образом: после плавления флюсов образуется неоднородная масса, которая сначала становится вязкотекучей, а затем интенсивно «кипит» и при продолжении процесса становится жидкотекучей, однородной и спокойной. Степень готовности проверяют при помощи вытянутой из расплава нити, которая не должна содержать «узелков», т.е. нерасплавленных частиц шихты.

Для некоторых эмалей есть исключения: их нельзя расплавить без «узелков», т.е. они должны содержать нерастворенные частицы и газы, которые исчезают только при обжиге эмали на металлической подложке. По окончании варки расплавленную массу выливают на металлическую подставку или форму и оставляют затвердевать в виде лепешки, которая поступает в производство. Расплав эмали при условии, что быстрое охлаждение не повредит качеству эмали, можно вылить в воду, благодаря чему образуется эмалевый гранулят, который лучше поддается последующей обработке.

К числу важнейших свойств, определяющих эксплуатационные качества эмалированных изделий, относятся: химическая стойкость, механическая прочность, термостойкость. С целью создания метода прогнозирования свойств эмалей художники-эмальеры и технологи многократно пытались установить эти свойства исходя из влияния отдельных компонентов в зависимости от их массовой доли. Но уже при определении плотности эмали многочисленные исследования дают настолько различные результаты, что точное показание значений данной величины невозможно.

При расчете свойств эмали, таких как прочность, твердость, термическое расширение различие результатов велико. На практике при нанесении эмалевой массы на металлическую основу следует учитывать не только свойства металлов, но также и характер соединения между металлом и стеклом.

Несомненно, математическое прогнозирование свойств имело бы большое практическое значение, так как благодаря этому стало бы возможно создание таких составов эмалей, которые наиболее соответствовали бы практическим требованиям. На практике же состав эмали все еще рассчитывают эмпирически, а полученные свойства выявляют экспериментально в процессе работы с готовым материалом.

Художники-эмальеры и технологи постоянно проводят эксперименты, пытаясь получить новые цвета и характеристики эмалевой массы опытным путем. Красота цветной эмали, ее устойчивость к химическим воздействиям, прочность есть результат ее соединения с металлом. Все, что обуславливает применение эмали в течение более двух тысячелетий в

декоративно-прикладном искусстве и в современной промышленности, основано на особых химических и физических свойствах соединения «стекло – металл».

На рис. 1 представлены творческие изделия, выполненные в технике расписной опакowej эмали.



Рисунок 1 – Творческие работы, автор Карпенко Д.А., руководитель к.п.н., доцент Герасимова А.А.: а) декоративное панно «Зарождение миров» Расписная эмаль, кракле, зернение, опакоявая эмаль, медь, стекло. 400x360, 2020 г. б) Декоративное панно «Латимерия» Расписная эмаль, кракле, зернение, опакоявая эмаль, медь, чернй металл. 500x300, 2019 г.

Список использованных источников:

1. Бреполь, Э. Художественное эмалирование / Пер. с нем. - Л: Машиностроение, 1986. – 128 с.

2. Варгин, В.В. Технология эмалей и эмалирование металлов / В.В Варгин.- М.: Изд-во «Росток», 1958. – 235 с.

3. Герасимова А. А. Художественное эмалирование. Курс лекций по дисциплине «Технология». Министерство образования и науки Российской Федерации ГОУ ВПО «Магнитогорский государственный университет». Магнитогорск. 2008.

4. Герасимова А.А. «Художественное эмалирование»: метод указания по дисциплине «Производственное обучение» для студентов 4 курса очного отделения специальности «ДПИ» квалификации «Художник декоративно-прикладного искусства (художественный металл)». Магнитогорск: МаГУ, 2010. – 64с.

5. Герасимова А.А. Папшева Д.М. Возможный брак в процессе художественного эмалирования и варианты его исправления. Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна. г. Магнитогорск: Изд-во: Магнитогорск. гос. Техн. Ун-та им. Г.И. Носова. 2015. С. 116-122.

6. Герасимова А.А. Папшева Д.М. Использование традиционных технологий художественного эмалирования в ювелирных изделиях. Международный рецензируемый журнал «Eurasian science journal» (Евразийский научный журнал) г. Курск: Издательство ООО «Центр дистанционного обучения». доступна на сайте с 15 декабря 2018 г.

7. Герасимова А.А., Гаврицков С.А., Каган-Розенцвейг Б.Л. Использование арт-объектов в технике художественного эмалирования при

декорировании интерьера. Культура и искусство. 2019. №5. С. 8-19. (Перечень ВАК по состоянию на 28.12.2018 г. № 980)

8. Герасимова А.А., Гаврицков С.А., Каган-Розенцвейг Б.Л. Сохранение традиций и технологий народного декоративно-прикладного искусства в контексте технологического образования. Современное педагогическое образование. 2019. № 2. С. 116–119. Перечень ВАК по состоянию на 28.12.2018 г. № 1569

9. Герасимова А.А., Кочеткова И.П. Использование орнаментальных композиций в технике перегородчатой эмали на металле и керамике (учебно-методическое пособие), п. ФГУП НТЦ «Информрегистр» 2016. № Гос.рег. 0321602217

10. Петцольд Армин. Эмаль и эмалирование. Справочник./ А. Петцольд, Г.Пешманн.; Пер. с нем. Е. К. Бухмана - М.: Металлургия, 1990. – 576 с. : ил., табл.

11. Флеров А. В. Материаловедение и технология художественной обработки металлов: учебник / А. В. Флеров. - М.: В. Шевчук, 2001. - 288 с. : ил. - Библиогр.: с. 285-287 с.

© Карпенко Д.А., Герасимова А.А., 2020

УДК 7.021.23

ГОЛОВНОЙ УБОР ИЗ НАТУРАЛЬНОГО МЕХА: ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ

Картузова Е.Д., Колташова Л.Ю., Третьякова С.В.

Научный руководитель Алибекова М.И.

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

Россия – меховая держава, всегда славилась своими мехами. В XVIII и XIX веках Россия считалась основным производителем и продавцом ценных пород пушнины. Ее лидерство сохранялось до начала XX века. Меховые салоны династий Михайловых и Сорокоумовских находились во всех крупных городах России. В XX веке позиции России, как меховой державы, пошатнулись. Лидерство захватили США, Канада, Норвегия, Дания, Греция, азиатские страны. Сейчас все силы направлены на возрождение пушной отрасли, государство поддерживает российских производителей. Медленно, но уверенно отрасль развивается.

Несмотря на то, что рынок меховой одежды наполнен изделиями из зарубежных стран, российские предприятия выпускают качественные и красивые меховые изделия, внедряя передовые технологии обработки сырья, тем самым увеличивая конкурентоспособность продукции на мировом рынке [1].

Многие известные бренды и модные дома отказываются от использования в своих коллекциях натурального меха по этическим соображениям. В нашей стране, в стране с суровыми климатическими условиями этот вопрос не стоит так остро и злободневно и поэтому с каждым годом возрастает интерес российских художников и дизайнеров к использованию в своих современных коллекциях изделий из натурального меха. Наиболее популярны шкуры диких животных: дикой козы, лося, кабана, тюленей, кита, нерпы, моржа [2].

В работе с меховым и кожевенным сырьем ключевое значение имеют технологические процессы обработки шкурок перед раскроем и сам раскрой. Особый интерес вызвал метод раскроя кож (метод Зыбина Ю.П.). Кожевенный полуфабрикат имеет свои особенности: толщину, плотность, удлинение и качество лицевого слоя. Кожевенный слой может растягиваться, удлиняться: в продольном и поперечном направлении. Достигает наименьшего удлинения – под углом 45° (приблизительно параллельно задним лапам). В воротке наименьшая тягучесть проявляется под углом 135° к хребтовой линии (рис. 1) [3].

В обувном производстве разработана определенная технологическая схема раскроя кож для верха обуви, связанная с тягучестью того или иного участка кожи.

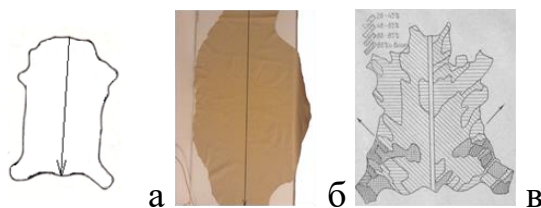


Рисунок 1 – Определение хребтовой линии или нити основы: а) на кожевенном участке, где симметрично должны расположиться детали; б) раскладка на кожевой поверхности; в) карта удлинений при разрыве хромового опойка (по методу Зыбина Ю.П.)

В связи с этим, считается, что чепрак имеет более или менее равномерное удлинение во всех направлениях, а в полах и в воротке кожа тянется в разных направлениях неравномерно, что требует проводить раскрой деталей в определенном направлении по отношению к направлению хребта кожи. Для свиных кож показатель разрыва хромового опойка – $0,77\%$, его наименьшая тягучесть в хребтовой части кожи или чепраке [3].

Волосьяным покровом животного называют совокупность многочисленных стержней волос, покрывающих шкуру. Назначение волосяного покрова – защита тела от резких колебаний температуры, от различных механических воздействий, а также сохранение влаги в тканях тела. Свойства волосяного покрова и кожевой ткани шкурки зависят от пола, возраста, времени года, района и условий обитания, а также способа обработки шкурки [1]. Меховое сырье оценивается органолептически с

помощью химического анализа, а также оценивается бактериальное состояние шкуры и регулируется государственными стандартами ГОСТ 382-91 «Сырье кожевенное, сортированное для промышленной переработки» [1].

Различные участки меховой шкурки имеют разные качественные показатели: густоту, мягкость, высоту волосяного покрова, плотность и толщину кожевой ткани. Шкурка состоит из хребтовой (спинной) и брюшной (чрево) частей. В процессе раскроя большинство шкурок разрезают вдоль линии чрева, в этих случаях края распластанной шкурки называют боками. В скорняжном производстве, при раскрое у шкурок выделяют различные топографические участки: бедерки, грудку, вороток, верхние впадины передних лап и т.п. [1].

Шкурки норки, которые отобраны для выполнения головных уборов в качестве дополнения к коллекции – целые, в виде трубки. Чтобы приступить к раскрою необходимо целую шкурку разделить. Разрезание шкурки осуществляется в местах, где проходят лапки. Деление шкурки происходит с использованием концентрата немецкого производства «Фураластик». Раствор разбавляется водой в соотношении 1:20 и только после увлажнения шкурка растягивается. После того, как шкурка высыхает, она распрямляется, становится ровной и мягкой, напоминает бумагу. Далее можно осуществлять раскрой изделия.

Согласно разработанных эскизов современной коллекции на основе национального Бурятского костюма, головные уборы состоят из большого числа клиньев. Это небольшие детали вытянутой формы. Раскрой деталей осуществляется острым ножом под углом 25-30° осторожно и аккуратно. После этого срезы кожи необходимо проклеить флизелином, чтобы машинка свободно могла их соединить. Подготовленные к пошиву готовые детали стачивают специальной мононитью для скорняжных машин. Подготовленные срезы кожи сшиваются на промышленной машине Auriga A-8700.

На рис. 2 представлены этапы создания головных уборов.

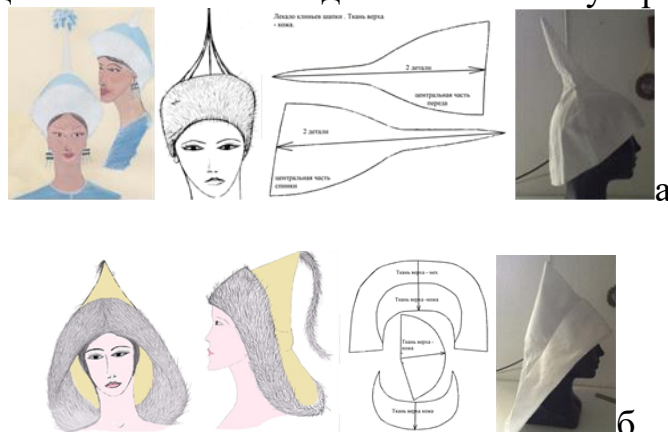




Рисунок 2 – а) поэтапный процесс создания головного убора «Багтаг»; б) поэтапный процесс создания головного убора «Шлем» в) головной убор «Шлем»; г) головной убор «Багтаг»

Головные уборы имеют подкладку. Она собирается последовательно, частично машинным способом [5]. В подкладке, технологическое отверстие закрепляется ручными стежками.

Пошив одежды, обуви, аксессуаров, в том числе головных уборов – процесс трудоемкий, имеет много специфических особенностей. Требует от специалиста знаний, как в области технологии обработки кожевенного сырья, так и в процессе ведения технологии раскроя, раскладки деталей изделия [6].

Важным является и заключительный процесс сборки готового изделия, его расчесывание специальными расческами, с целью вытаскивания не сшитых волосков. Важно правильно хранить готовое изделие и бережно ухаживать.

В результате проделанной работы хочется сделать вывод. Любые идеи художника, можно воплотить в действительность. Важно только знать особенности работы с меховым полуфабрикатом, уметь определять его свойства: направление волоса, толщину, растяжимость.

Список использованных источников:

1. <https://www.imperatrix-furs.ru/istoriya-meha-v-rossii>
2. Г.Лутфуллина, А.Островская, И.Абдуллин. Основы технологии переработки кожи и меха. Казань. Издательство КНИТУ. 2012. Учебное пособие.
3. <http://furlib.ru/books/item/f00/s00/z0000002/st005.shtml>
4. <http://www.otkani.ru/footwearmaterials/leatherproperties/13.html>
5. Адаптация этнического костюма в современный молодежный образ. Картузова Е.Д., Третьякова С.В., Колташова Л.Ю., Сборник «I Всероссийской научной конференции с международным участием «Концепции в современном дизайне», РГУ им. А.Н.Косыгина. Выпуск 1. – М., РГУ им.А.Н.Косыгина, 2019. – 133с., С.71-72.
6. Этническая составляющая – процесс проектирования современного головного убора из натурального меха. Картузова Е.Д., Колташова Л.Ю., Третьякова С.В. Сборник статей Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры 21 века». Сборник материалов Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2019. С 75-78.

© Картузова Е.Д., Колташова Л.Ю., Третьякова С.В., 2020

УДК 74.01/.09

ДИЗАЙН И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСМИЧЕСКИХ АППАРАТОВ

Кирсанова П.Д., Прокошева М.М., Ефанова М.А.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На сегодняшний день трудно себе представить вещь, у которой не было бы дизайна, все то, чем мы активно пользуемся, так или иначе было создано рукой дизайнера. Но почти всегда были отрасли, где утилитарное ставилось выше, нежели эстетическое. Далее мы будем рассматривать значение дизайна при проектировании первых космических аппаратов, то, каким был дизайн, к чему он стремился и был ли он вообще.

Возникновению космических аппаратов предшествовал огромный пласт истории, начиная с разработок Циолковского Константина Эдуардовича. Рассматривая его многочисленные эскизы, с уверенностью можно сказать, что он был первым космическим дизайнером. Циолковский К.Э. стремился сочетать практические знания по физике и художественную эстетику, думал об эргономике аппаратов и приборов. Его смелые для того времени исследования несомненно внесли огромный вклад в науку [1].

С огромной секретностью начали создаваться первые космические аппараты, проекты постепенно разрастались. Поэтому со временем возросла значимость создания жилых отсеков для космонавтов, это было обусловлено тем, что поскольку развитие космонавтики не стоит на месте, время пребывания на борту космических аппаратов увеличивается. Сами космонавты также отмечали острую необходимость создания среды, которая бы была пригодна для жизни.

Впервые статус «космический дизайнер» был неофициально присвоен Галине Балашовой. С начала 1960-х годов Галина Балашова начала работать на космическом предприятии ОКБ-1, возглавляемом С.П. Королёвым, где отвечала за архитектурные разработки. Как говорила сама Галина Балашова, ее работы были засекречены, подпись на ее работах всегда отсутствовала. Более того, работа в качестве дизайнера внутренних пространств не была основной ее работой в конструкторском бюро, скорее это были дополнительные проекты по заказу Королева [1].

«...когда мы первый «Союз» делали, Королёв дал задание сделать комфортное пространство, потому что конструкторы первоначально просто сделали два ящика, выкрашенные в красный цвет. И Королёв тогда сказал, что через неделю ему предоставят макет, в котором можно было бы жить. Феоктистов (руководитель проектного отдела) попросил меня сделать за выходные жилой отсек, и я его сделала. Я решила, что спать они

будут на диване, здесь же можно сушить скафандры. Туалет должен быть обязательно. В закрытом положении он используется как кресло. Здесь есть пульт управления. Это был несколько старомодный проект, и Королёв попросил сделать его более современным. Я сделала два варианта – один из них был попроще. И, конечно, Королёв выбрал тот, который был лучше. И подписал» [1].

Один из последних крупнейших проектов Галины Балашовой – это орбитальная станция «Мир», которая была спроектирована с помощью комплексного подхода ко всем деталям. Дизайнер разделила зоны пребывания космонавтов и сделала их более похожими на земные. Так среди зон были: зона для отдыха, рабочий отсек, каюты для сна и гигиены. Кроме того, последующие доработки станции другими дизайнерами так и остались не воплощенными, а значит станция «Мир» так и осталась в первоначальном виде, такой, какой ее сделала Галина Балашова.

Проект станции дорабатывался Галиной Балашовой уже на пенсии, когда на прежнем месте работы ее сократили до сторожа. Она с удивлением вспоминает, что в те года, когда на первом месте стояли космические разработки и достижения, не было организовано даже небольшой архитектурно-проектной группы. К тому же плохо учитывались пожелания самих космонавтов относительно проектирования внутреннего убранства и эргономики аппаратов. Однажды она услышала в свой адрес: «Архитектура космонавтам не нужна, они полетят и в консервной банке. Главное для них – выжить и выполнить программу». Такое отношение она ощущала постоянно [2].

Параллельно с освоением космоса людей начал волновать вопрос проектирования предметов обихода новой космической эпохи: бытовой техники, машин, мебели, одежды и пр. Период в истории мирового дизайна даже получил специальное название Space Age [1]. Художники-конструкторы, создававшие предметы быта, вдохновлялись космическими кораблями, спутниками и другими аппаратами. Они видели в них красоту, характерные формы, которую переносили в свои работы. Знаменитыми предметами 1960-1970-х можно выделить: пылесосы «Сатурн» и «Ракета-7», самовар «Сатурн» [4].

Космический аппарат – сложная инженерно-техническая конструкция, система. Но, как уже было сказано выше, место технической эстетики в проектировании кораблей тоже было. Следовательно, космические корабли можно считать примером функционального дизайна, т.к. в них наиболее ярко выражен принцип «форма соответствует функции».

Рассмотрим конструкцию ракет на примере моделей «Востока» из Музея Космонавтики. Форма обусловлена своим функциональным назначением. Видно четкое функциональное зонирование – ступени. Космическая головная часть занимает самую малую часть ракеты.

Аэродинамика – ключевой фактор, влияющий на форму, что особенно подтверждает головной обтекатель для орбитального корабля [5]. Характеристики формы очень сильно влияют на качество полета. В расчетных схемах из экспозиции павильона «Космонавтика и авиация» ВДНХ продемонстрированы разные технические показатели разных форм кораблей. Проводился анализ для определения наиболее эффективной формы. Это доказывает, что выбор необходимой формы зависел в первую очередь от физических параметров, высчитанных инженерами. Характер линий и формы обоснованы законами физики и аэродинамики – законами природы [1].

В самих орбитальных станциях преобладают округлые и шарообразные формы: как в экстерьере, так и в интерьере. Интерьер станции – новая задача для художников-конструкторов, за решение которой первой взялась Галина Балашова. Изолированное замкнутое пространство, невесомость, изменение восприятия времени, отсутствие привычных на Земле понятий «верх» и «низ». Все эти факторы становятся своеобразными исходными данными при начале проектирования интерьеров обитаемых космических аппаратов. Сочетание продуманной эргономики пространства, функциональности отдельных элементов, комфортного цветового решения интерьера – залог успешной работы космонавтов на орбите [1, 3, 4].

На первый план выступил вопрос ориентации пространства, т.к. в невесомости не верха и низа, а также поддержания комфортного психологического состояния космонавтов, находившихся в изолированном пространстве. Цветовое решение кабин – важный аспект в проектировании. В летательных аппаратах существует цветовое кодирование, в котором красный используется как цвет опасности, т.к. оранжевые и красные цвета оказывают возбуждающее действие на нервную систему человека. Поэтому интерьер орбитальных станций обычно выдержан с бежевых или зеленых спокойных тонов. Балашова решала вопрос ориентации в пространстве с помощью окрашивания «пола» в более темный цвет. Чаще – зеленый, что так же отсылает к образу травы. Также, такое цветовое решение способствует спокойствию космонавтов. [3, 6].

В интерьерах все углы, по конструктивным возможностям, скругляются. Уменьшение количества острых углов снижает стрессовую нагрузку, а также делает конструкцию орбитального корабля крепче, из-за отсутствия концентраторов напряжения.

Стремление к округлым формам в проектировании заметно во многих экспонатах музея Космонавтики. Первым таким объектом будет первый искусственный спутник Земли, сконструированный известным учёным, который занимался разработкой ракетно-космических систем – Сергеем Павловичем Королёвым. Его корпус состоит из двух

полусферических оболочек диаметром 58 см каждая. В данном случае нам известно, что форма шара не была продиктована только лишь техническими характеристиками объекта.

Всего было несколько разработок спутника разных форм, Королев отвергал эти варианты, а на вопрос почему ответил так: «Потому, что не круглый». Сейчас уже невозможно представить спутник иной формы, без элегантного шара и откинутых назад стрел антенн. Так, он обрел большую популярность, об этом свидетельствуют многочисленные открытки, почтовые марки и другие символы. Требования к его внешнему виду далеко не исчерпываются соображениями технического характера, хотя, конечно, и с ними приходится считаться в первую очередь... Получается, что шарообразная форма первого искусственного спутника Земли обусловлена тем, что главный конструктор старался добиться того, чтобы объект органично вписался в окружающее его пространство [6].

Межпланетная станция «Луна-1» имеет очень схожий внешний вид с первым искусственным спутником Земли: её форма также представляет собой шар с отходящими антеннами. Её запуск состоялся в 1959, что очень скоро после запуска Спутника-1, возможно, форма «Луны-1» в некотором смысле подражала ему, стремилась поддержать заданный эстетический тон космических объектов. Автоматическая станция «Луна-16», один из позднее разработанных аппаратов той же серии, отражает тот же принцип, примененный совместно с модульным подходом. Аппарат словно собран из модулей-сфер, расположенных в несколько ярусов. На макете стыковки космических кораблей «Союз-4» и «Союз-5» также заметны эти тенденции в формообразовании: видно, что в кораблях преобладают шарообразные и цилиндрические объёмы [1].

Для современного проектирования космических аппаратов данные аспекты не менее актуальны. На примере прототипа лунного корабля Федерация, автором дизайна экстерьера и интерьера является Владимир Пирожков, видно, что детали интерьера скруглены, а цветовое решение – спокойное, акценты только на модулях управления и навигации [1].

Инженеры в своих расчетах работают с законами физики, аэродинамики, и т.д. При этом, признание художниками-конструкторами подтверждает, что форма кораблей демонстрирует красоту этих законов. Все вышеперечисленные факторы позволяют подтвердить, что принцип «форма соответствует функции» ярко выражен в космическом проектировании.

Список использованных источников:

1. Космический дизайн. От идей Циолковского до наших дней. // Музей космонавтики [Электронный ресурс] - URL: <https://readymag.com/u1579007135/1923080/3/>

2. Жизнь без пола и потолка. // Коммерсантъ [Электронный ресурс] - URL: <https://www.kommersant.ru/doc/16756>

3. Галина Балашова. Космический архитектор. // Телевизионный канал «Культура» [Электронный ресурс] - URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/60369/episode_id/1292942/video_id/1462321/

4. Д. Лисовский. «Хочу жить, как в космосе»: как проходила эпоха космического дизайна // Университет ИТМО [Электронный ресурс] - URL: <https://news.itmo.ru/ru/education/trend/news/8580/>

5. В. Легостаев. Ракета // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс] - URL: https://bigenc.ru/technology_and_technique/text/3492622

6. Нефедов В. К., Хамкин В. С. Цветовой климат кабин пассажирских самолетов // Техническая эстетика. – 1988. – №9. – с. 24–35. [Электронный ресурс] - URL: https://issuu.com/0083398/docs/t.e.88_09

© Кирсанова П.Д., Прокошева М.М., Ефанова М.А., 2020

УДК 75.03

ДИДЖИТАЛ-АРТ В 2000-Х ГОДАХ

Киселёва В.Д., Тестова А.В.

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

Современная арт-сцена, мировая и отечественная, богата на жанры и форматы, но самым активно развивающимся и перспективным направлением прямо сейчас является диджитал-искусство.

Компьютерное искусство (англ. Digital art), а также цифровое искусство – направление в медиа искусстве, основанное на использовании информационных технологий, результатом которой являются художественные произведения в цифровой форме. Оно включает множество видов: цифровая живопись, цифровая фотография, сетевое искусство (нет-арт), интерактивные инсталляции, гейм-арт, пиксель-арт, демо, техническая поэзия, стилизация нейронными сетями.

Хотя термин может применяться к произведениям искусства, созданных с использованием других медиа или отсканированных, он всегда относится к произведениям искусства, которые были модифицированы при помощи компьютерных программ.

Начало компьютерного искусства восходит к 1956-58 годам, когда было создано первое изображение человека на экране компьютера, девушка пин-ап на установке ПВО SAGE.

В 1960 году Десмонд Пол Генри изобрел рисовальную машину, и в 1962 году, после того как его машинное искусство принесло ему известность, в галерее Рида в Лондоне была организована выставка его работ. Многие художники начали изучать новые вычислительные

технологии для использования в качестве творческого инструмента. Исследовательский центр корпорации Xerox в Пало-Альто (PARC) разработал первый графический интерфейс пользователя в 1970-х гг. Первый компьютер Macintosh был выпущен в 1984 г., и с тех пор графический интерфейс стал популярным.

В июле 1985 года Энди Уорхол публично представил в Линкольн-центре образец цифрового искусства, созданный с помощью компьютера Commodore Amiga.

Вскоре цифровой мир вступает в 21-й век. Как и в предыдущие десятилетия, компьютеры продолжают проникать в каждый дом и быть все более и более взаимосвязанными.

Художники и любители имеют доступ к сравнительно небольшим инструментам, таким как язык программирования Processing (для обработки изображений), Open Frameworks или Arduino (для связи компьютеров с сенсорами и исполнителем). Защита собственности облегчается с помощью организации Creative Commons.

Классификация художников по различным специальностям становится все более и более сложной. Почти все стремятся к «мультимедийному» искусству, если не к интерактивному. Тем не менее здесь сохраняются традиционные категории до тех пор, пока не смогут дать им названия для других направлений.

В 2000 году, в Колумбии Дуглас Репетто основывает Dorkbot, как организации, которые продвигают массовые встречи для людей, занимающихся электронными искусствами (художники, инженеры, дизайнеры и т.д.). Их девиз – «Люди делают странные вещи с электричеством».

В 2001 году, в Париже проходит конференция Asti по искусству и перспективам. На ней была представлена архитектура Doncieux меморандума. «Открытие этой архитектуры в autostéréorelief и динамическом режиме потребовало фракционирования ее структуры, совместимой с обработкой в реальном времени и дисплеи на четырех гранях».

Также в 2000-х происходят такие события как появление Википедии (Джимми Уэйлс, 2003), Facebook (Марк Цукенберг, 2004), Youtube (2005), Wii (Nintendo, 2006), развитие и использование цифровой камеры, принтеров, 3D-печати, что помогает цифровому искусству проявить себя в других направлениях.

В 2005 году появляется сайт Instructables.com – сообщество совместных пользователей, которые загружают DIY-проекты, которые другие пользователи могут комментировать и оценивать по качеству.

В 2007 году украинский медиа-художник Степан Рябченко визуализировал виртуальную сущность компьютерных вирусов, придав им форму и образ.

В настоящее время цифровое искусство стало неотъемлемой частью нашей жизни, встречающееся нам во многих современных фильмах, иллюстрациях в книгах, рекламе и многом другом. Большинство художников, желающих продвигаться в этом искусстве, начинают своё обучение с цифровой живописи.

Создание рисунка/картины от начала и до конца на компьютере – относительно новое направление в изобразительном искусстве для начала нового века. Компьютер в цифровой живописи – это такой же инструмент, как и кисть с мольбертом.

В конце XX – начале XXI веков цифровая живопись бурно развивается и занимает прочные позиции в оформлении книг/плакатов, преобладает в индустрии компьютерных игр и современном кино, популярен в любительском творчестве.

В отличие от традиционной живописи в цифровой имеются высокотехнологичные возможности такие как: работа со слоями или нанесение текстур с фотографий, генерация шумов заданного типа, различные эффекты кистей, различные фильтры, трансформации и коррекции, огромное количество оттенков цветов и текстур, разнообразные структуры линий.

Одним из самых ярких примеров цифровой живописи можно назвать работы иллюстратора и концепт-художника Amir Zand, специализирующегося на маркетинге и рекламной иллюстрации. Считает композицию самым важным элементом в создании изображения. В построении композиции ориентируется на графический рисунок света и теней. Иллюстрировал более 35 обложек книг.

Эд Лопез (Ed Lopez) – не менее выдающийся цифровой художник. Принимал участие в создании фильмов «Гарри Поттер и Философский камень», «Хроники Нарнии» и «Мумия: Гробница Императора Драконов». Делает иллюстрации для интернет-проектов и печатных журналов. Для создания своих произведений использует широкий спектр инструментов: фотоманипуляции, 3D-моделирование и цифровую живопись.

По состоянию на 2007 год ситуация находится в довольно неплохом положении. Усиленно осваиваются методики по работе на компьютере с графическим планшетом и различными программами.

Диджитал-арт также присутствует при разработке игры. Всё начинается с продумывания мира, локаций, персонажей, интерфейса, с последующим программированием кодов и законов игры. На компьютере рисуются и прописываются персонажи, их эмоции и позы, одежда и аксессуары, иконки интерфейса, пейзажи и предметы мира, 2D- или 3D-модели. И такое начало работы можно отнести к диджитал-арту.

В качестве примера начальной стадии разработки можно взять 2 игры: японская игра Sonic the Hedgehog 2006 года и русская игра Корсары III 2005 года.

В 2000-х франшиза Соника перешла к 3D-графике, где выделяется игра 2006 года. Она считается недоработанной в плане управления и графических деталей, но локации поражают и вдохновляют. К примеру, локация Crisis City и её концепт арт, которые показывают руины разрушенного мегаполиса. Концепт арт помогает сделать 3D-модели, и результат получается замечательным! В 2011 году Sonic Team добавит часть концепт артов по разработке других частей франшизы в игру Sonic Generations.

Корсары III – третья компьютерная игра серии «Корсары», выпускаемой российской компанией Акелла. Выпущена в 2005 году. В начале 3D-платформера нам дают выбрать страну или пиратов, за кого играть, и персонажа для управления. Тут хочется отметить использование цифровой живописи в игре и на обложке и дизайн иконок, курсора. Атмосфера путешествий на корабле, завораживающие пейзажи заставляют нас погрузиться в мир захватывающих приключений.

В качестве итога стоит заметить, что диджитал-арт - это направление в искусстве, основанное на использовании информационных технологий, результатом которой являются художественные произведения в цифровой форме. Оно включает множество видов. Хотя термин может применяться к произведениям искусства, которые отсканированы, он всегда относится к произведениям искусства, которые были модифицированы при помощи компьютерных программ.

Появившись ещё в прошлом веке, цифровое искусство набрало популярности в 2000-х и до сих пор остаётся интересным и развивается в медиа и интерактивном направлении.

Развиваются старые и появляются новые графические инструменты, которые помогают художнику выразить идею не только на мониторе, но и в реальности, в 3D-рисовании с помощью технологии Viar. Также то, что было заложено в 2000-х годах, до сих пор популярно и считается классикой цифрового искусства.

Список использованных источников:

1. https://ru.wikipedia.org/wiki/Компьютерное_искусство
2. https://aminoapps.com/c/rukozhopy515/page/blog/istoriia-poiavleniia-tsifrovogo-iskusstva/WJ6N_jY8hXukl0b4r4Xqg266a7EqY5oqd2N
3. https://diccan.com/History_2000.html
4. https://diccan.com/DU/DU_History_Actual.html#2000
5. <https://officiel-online.com/lifestyle-2/art/stepan-ryabchenko-computer-viruses-art-works-serie/>
6. https://ru.wikipedia.org/wiki/Цифровая_живопись
7. <http://mediasvod.ru/tsifrovaya-zhivopis-primery-rabot-masterov-digital-painting-v-zhanre-kontsept-art/>
8. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Sonic_the_Hedgehog_\(серия\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Sonic_the_Hedgehog_(серия))

9.

https://store.steampowered.com/app/71340/Sonic_Generations_Collection/

10. https://ru.wikipedia.org/wiki/Корсары_III

© Киселёва В.Д., Тестова А.В., 2020

УДК 7

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ПАТРИОТИЗМА У СТУДЕНТОВ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УРОКАХ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Киселева Н.А.

Научный руководитель Амелина М.А.

Белгородский государственный институт искусств и культуры, Белгород

В представленной статье рассматривается влияние русского народного танца на формирование чувства прекрасного и патриотизма у студентов высшего образования и необходимость углубленного изучения данного предмета, как в профессиональном учебном заведении, так и на уровне детских коллективов.

Патриотизм – необходимая часть развития современного общества, отвечающая за воспитание в личности активной гражданской позиции и ее готовность к отдаче долга Родине. Более того, патриотизм несет фундаментальную функцию в непрерывном развитии нации и государственности. В таком тандеме основным условием является патриотическое воспитание молодого поколения, которое, в свою очередь, направлено на воспитание в молодежи духовно нравственной основы личности, формируя устойчивую гражданскую позицию. Воспитание патриотизма у студентов – это постепенный процесс, занимающий большое количество времени и усилий, так как личность на данном этапе имеет достаточно плотно устоявшееся мировоззрение. Немаловажным фактором является ни что иное, как любовь к Родине. Уважение ее истории, знание традиций, полученных от старших поколений и понимание всей ценности, может быть воспитанно, в институтах культуры, такой дисциплиной как «Народный танец». Именно русский народный танец является той самой традицией, которая присуща нашему народу с давних времен и сохранена до наших дней, а передача его молодым поколениям, один из способов воспитания чувства прекрасного, а как следствие – патриотизма.

Танец – один из способов выражения себя настоящего, а народный танец в свою очередь является проводником между поколений, имея свои генеалогические корни раскрывает не только самобытность страны в целом, но и отдельные региональные особенности, каждого уголка нашей Родины, что позволяет прививать патриотизм не только студентам при занятиях академическим народным танцем на парах, но и детям,

посещающим ансамбли. Все аспекты народного танца и его особенности, собранные воедино, придают танцевальному искусству некую, совершенно неповторимую, индивидуальность, а изучение методики народного танца на парах, позволяет особенно глубоко погрузиться в культуру страны в целом, что оказывает колоссальное влияние на всесторонне развитие личности, формируя в студентах эстетическое воспитание средствами культуры, создавая непоколебимую, устоявшуюся основу патриотического воспитания. Русский танец – является основополагающим направлением при формировании в студентах любви к Родине и приоритетом национального танцевального искусства. Изучение истоков движений, их значения, способствует установлению некой связи между личностью и культурой родной страны, так же, что не маловажно прослушивание народной музыки, всегда несет за собой чувство радости, повышая эмоциональный тонус – благотворно влияет на физическое и духовное развитие. Осознание студентом целесообразности, организованности, грациозности движения оказывает влияние на становление эстетической и внутренней культуры. Основной задачей преподавателя является способность нахождения подхода к студентам, что позволяет развить интерес к занятиям народной хореографией, воспитание в них активного участия, как в изучении, так и в постановке русских народных номеров для концертной деятельности, в процессе, которой постановщик – студент получает обратную связь – положительную реакцию зрителя, что не только формирует чувство прекрасного, а в последствии такого аспекта как патриотизм, но и способствует приобретению уверенности в себе.

Все вышеперечисленное имеет непосредственное влияние на личность студента с целью развития способности видеть не только красоту вокруг, но и искусства в целом. Таким образом, не трудно сделать вывод о том, что русский народный танец, со всей своей самобытностью, занимает одно из первых мест среди остальных аспектов, составляющих культуру в целом. Необходимо уделять особое внимание методике русского танца, подбору музыкального материала и предмету в целом. Влияние народного танца способствует гармоничному развитию личности на любом этапе его жизнедеятельности, более того изучение истории танца и занятия им в профессиональных учреждениях, позволяет не только воспитать в студентах чувство патриотизма, но и установить связь между поколениями, которая объединяет народ.

Список использованных источников:

1. Нравственное воспитание [Электронный ресурс] URL: <http://io.nios.ru/articles2/96/10/nravstvenno-patrioticheskoe-vozpitanie-detey-doshkolnogo-vozrasta-sredstvami> (дата обращения 1.11.2020 г.)
2. Особенности патриотического воспитания [Электронный ресурс] URL: http://elibrary.sgu.ru/uch_lit/1521.pdf (дата обращения 5.11.2020 г.)

4. Патриотическое воспитание: от слов к делу [Электронный ресурс] URL: <https://kgeu.ru/studportfolio/GetDoc/26017?idFizLico=123761> (дата обращения 1.11.2020 г.)

4. Формирование интереса у детей к народным танцам [Электронный ресурс] URL: <https://center.arts.mos.ru/upload/medialibrary/fa8/zdanchuk.pdf> (дата обращения 2.11.2020 г.)

© Киселева Н.А., 2020

УДК 687.016

ПРЕИМУЩЕСТВА ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ФОНЕ ТРАДИЦИОННОГО ПРОИЗВОДСТВА ИЗДЕЛИЙ ЛЁГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Алибекова М.И., Кисько А.А.

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

Современные дизайнеры одежды и обуви не первый год используют в своих работах новые, современные технологии. С помощью 3D-визуализации, 3D-принтеров и инновационных материалов создаются новые коллекции, предметы интерьера, рекламы продукта, виртуальные примерочные в магазинах и т.д. Актуальность данного метода в том, что для реализации идеи, формы или образа дизайнерского замысла не нужно тратить средства на материалы и производство. Достаточно создать реалистичную визуализацию в 3D-программах на компьютере и по необходимости распечатать удачную модель с помощью 3D-принтера.

Принтеры для 3D-печати используются уже в огромном количестве по всему миру и дизайн одежды и обуви не обошлись без этого новшества. Самое первое заявление о 3D-печати в производстве одежды было сделано в феврале 2013 года. На конференцию Ace Hotel в Нью-Йорке известная танцовщица Дита фон Тиз появилась в оригинальном, современном платье, которое полностью было выполнено на 3D-принтере. Платье идеально сидело на фигуре Диты фон Тиз, черное нейлоновое платье украшали кристаллы Swarovski. Разработкой платья занимались дизайнер Франсис Битонти (нью-йоркский дизайнер, который часто берет на вооружения технологические инновации), дизайнер Майкл Шмидт (создавал наряды для большинства звезд современности – Тины Тернер, Мадонны, Леди Гаги) и нью-йоркская компания Shareways, при создании данного наряда использовался метод SLS, что расшифровывается, как метод селективного лазерного спекания.

Платье было спроектировано так, чтобы не выдавать жесткости и твердости материала, который использовался в принтере, а сделать его естественным и элегантным. Данного эффекта достигли за счет 3000

шарнирных соединений, из которых состояло платье, но все же платье не было идеальным аналогом современным нарядам. Платье было неудобно – были трудности с элементарными вещами, сесть на стул было весьма проблематично. Чтобы хоть как-то облегчить данную задачу платье печатали по частям. Было напечатано около 12 кусков и после их полного остывания вручную соединяли, красили в черный цвет и украшали кристаллами. На данной модели было размещено около 13000 кристаллов Swarovski. Это был первый шаг к инновациям в сфере производства одежды на 3D принтерах, ведь ранее представленные модели были громоздкие, не элегантные и легко разрушаемые. Платье, представленное на Дите фон Тиз хоть и сковывало модель, но выглядело фантастически, было выполнено по принципу кольчуги и обволакивало модель; вдобавок его можно было снимать и надевать, как обычное платье.

После незабываемого выхода на публику Диты фон Тиз, дизайнеры начали искать себя в 3D-инновациях. В прошлом 2019 году данная отрасль получила огромный отклик не только у дизайнеров, но и у покупателей. Это уже не просто экстравагантный выход звезды на красную дорожку или показ мод, 3D-печать становится выгодным вложением и предложением миру нового способа производства.

3D-печать имеет свои преимущества на фоне традиционного производства одежды и обуви. Выделим 3 основных преимущества: отсутствие отходов производства (сводятся к минимуму), возможность кастомизации, легкость утилизации устаревших, неактуальных моделей. В дальнейшем развитии данной сферы скорее всего мы придем к более практичным материалам с универсальными прочностными качествами и к удешевлению процесса производства. Рассмотрим выше представленные преимущества подробнее.

Отходы производства в швейном производстве – огромные, как среди производства текстильных изделий, так и готовой продукции. В 3D-печати отходов намного меньше, ведь в данном производстве нужен лишь материал для одного изделия в принтере.

Легкость утилизации любого наряда, сделанного на 3D-принтере, поражает воображение. Любой наряд можно расщепить на частицы и сделать из того переработанного материала совершенно новое платье, костюм или подошву для кроссовок.

Кастомизация костюма станет доступна каждому! Разработать и создать собственное дизайнерское решение сможет любой покупатель, если у него есть бытовой 3D-принтер. Напечатать и соединить новые детали костюма, со старыми, в комплекте они создадут новый наряд. В будущем это может привести к развитию домашнего производства одежды.

Распространение и развитие 3D-печати привело и к развитию материалов и методов печати в этой сфере. Самые распространённые

методы в печати для одежды являются FDM (иногда FFF), SLS, SLA, MJ (PolyJet). Рассмотрим пару данных методов. В 2013 году специалисты пользовались методом SLS. Этот метод в себя включает селективное лазерное спекание. Идеально подходит для производства и создания механических частей костюма. Преимущества данного метода: точность $\pm 0,3$ мм, прочность и подходит для сложной геометрии в костюме. Недостатками метода является длительность самого процесса и для целей функционального применения печати не выгоден на фоне метода FDM.

Метод FDM – это метод послойного наплавления, слой за слоем. Один из распространенных и доступных методов в 3D-печати. Преимущества данного метода: точность: $\pm 0,5$ мм, гладкость внешней поверхности, полноцветная печать и разнообразие материалов в печати. Недостатки данного метода: хрупкость (невысокая устойчивость готовых изделий к механическим действиям) и для целей визуализации формы, образа этот метод заменяют на более выгодный – SLA.

Метод SLA представляет собой стереолитографию, самую старую технологию печати. Чаще всего этот метод используют для визуальной демонстрации модели, но он не пригоден для механического воздействия. Преимущества: гладкая поверхность лицевой части печати, неплохой уровень детализации готовой модели. Недостатки: точность: $\pm 0,15$ мм, хрупкость (не выдерживает механических воздействий).

В современном мире развитие швейной отрасли определяет переориентацию промышленных предприятий на применение инновационных технологий в процессе разработки, производства и дальнейшей реализации изделий объёмных форм.

Тем самым, учитывая свойства разных методов проектирования и разработки изделий лёгкой промышленности должны учитываться национальные интересы Российской Федерации, такие как повышение уровня и качества жизни населения, обеспечение высоких темпов промышленного роста и создание потенциала для будущего развития российской экономики. В основу современного движения вперёд необходимо закладывать переход легкой промышленности на инновационную модель развития, ориентированную на повышение ее конкурентных преимуществ, увеличение выпуска качественной продукции нового поколения.

Список использованных источников:

1. <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/96394/> Стратегия развития легкой промышленности России на период до 2020 года/ Утв. Приказом Министерства промышленности и торговли РФ от 24.09.2009 г. № 853.

2. Струневич Екатерина Юрьевна. Разработка метода преобразования творческого эскиза в модельную конструкцию при автоматизированном проектировании женской одежды: диссертация ...

кандидата технических наук: 05.19.04 / Струневич Екатерина Юрьевна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т дизайна и технологии]. - Москва, 2008.- 240 с.: ил. РГБ ОД, 61 09-5/680.

3. Алибекова М.И., Белгородский В.С., Андреева Е.Г. Архитектоника формы в композиции костюма: монография. - М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. - 221 с.

© Алибекова М.И., Кисько А.А., 2020

УДК 62:7.05

ТРЕНД В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКИ

Клавдиева К.А.

Научный руководитель Курочкин В.А.

Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Екатеринбург

Тренды способны транслировать систему ценностей и взглядов эпохи. Возникновение тех или иных дизайн-тенденций напрямую связано с социокультурными изменениями, происходящими в обществе [2].

В 2015 году Владимир Самойлов и Александр Матвеев (Matveyev Samoylov concept development) в процессе исследования актуальных в будущем дизайн-тенденций, выявили, что создание инновационного продукта не представляется возможным без использования трендов.

Знание актуальных тенденций способствует грамотной постановке задач для разработчиков, позволяет принимать правильные решения относительно запуска новых товаров, а также помогает уточнять рыночное позиционирование уже существующих предметов коллекций [6].

Возникает проблема понимания тренда как феномена. Наблюдается необходимость в классификации тенденций для их уместного использования на практике – в процессе дизайн-проектирования.

К отечественным трудам, посвящённым проблемам феномена тренда в дизайне можно отнести исследования Владимира Самойлова и Александра Матвеева, Ю.В. Назарова. В их работах рассматриваются тренды, актуальные в конкретный временной период. Происходит деление тенденций на группы с точки зрения различных критериев (социокультурный, технологический). Рассматривается понятие жизненный цикл тренда.

Исследованием трендов в мире занимаются различные агентства, так называемые «бюро стиля». Среди них Trend Union, основанное во Франции голландкой Li Edelkoort. Ресурс AWOL TRENDS, создан общепризнанным дизайн-консультантом Andy Logan для стратегических исследований. Прогнозированием тенденций в контексте дизайна на Украине занималась Шапаренко Е.Н.

Однако с точки зрения системного подхода исследований тренда как современного феномена недостаточно. Как правило, присутствует рассмотрение трендов лишь в отдельно взятых аспектах, фундаментальные работы на эту тему отсутствуют. Возникает противоречие, выраженное тем, что сегодня в большом количестве представлены сайты и печатные издания, повествующие о тех или иных тенденциях в дизайне, способствующие созданию новой «визуальной подпитки». Однако, ни один из этих ресурсов не выступает в роли объединяющего источника информации.

Представляется, что разработка данной проблематики позволит отечественному дизайнеру восполнить образовавшийся пробел, обеспечив возможность создания актуальной конкурентоспособной продукции в будущем.

Основной целью данного исследования является обобщение и систематизация знаний в области, определение с верными трактовками понятий, пониманием места и значения тренда в современном социокультурном пространстве. Научная новизна определяется недостаточностью исследований в области, а также необходимостью формирования современного подхода в процессе дизайн-проектирования.

В середине XX века различные трансформации в социуме (развитие постиндустриального общества, становление постмодернистской философской парадигмы) выявили несоответствие модели культуры мировосприятию человека. Необходимость понимания и соответствия «картине мира» обострили поиск актуальных эстетических концепций и пластических средств для их проявления. Особенно актуально этот вопрос встал в сфере дизайна.

Одной из основных характеристик дизайна второй половины XX века являлось его местонахождение на стыке маркетинга и эстетики. Вследствие трансформации системы дизайна и его выхода за рамки чисто проектной деятельности, появились механизмы, направленные на обеспечение его жизнеспособности, такие, например, как «нон-дизайн» [4].

Сформировавшийся кризис в области репрезентации в искусстве XX века повлиял на изменения в системе стиля, привычного для традиционного искусствоведения. Устоявшейся стилеобразующей системе на смену пришел глобальный полистилизм, что повлияло на формирование в области «нон-дизайна» таких явлений как бюро стиля и агентств прогнозирования трендов.

Понятие «стиль» было дополнено понятием «тренд», характеризуемое как стилевое течение, актуальное на протяжении ограниченного временного отрезка наряду с другими трендами. Дизайн-тренд – это направление, стиль или же предпочтение в поведении потребителей, которое является результатом продолжительного движения рынка в одном направлении в течение определенного отрезка времени.

Тренды отражают социокультурные изменения, происходящие в обществе, являясь системой сформированных сообщений о системе ценностей и взглядов того или иного времени [2].

Первоначальное появление будущего тренда чаще всего проявляется как некая «причуда», «фантазия», «провал» или «мутация», нечто, не вписывающееся в рамки традиционной стилистики [8]. «Фантазия» в свою очередь может быть отправной точкой модного в будущем стиля.

Фантазия – это стиль с очень коротким по своей продолжительности жизненным циклом. Графически жизненный цикл фантазии можно изобразить как перевёрнутую букву «U». В то время как жизненный цикл тренда больше графически больше напоминает собой «S-образную» кривую. Вместо того, чтобы быстро исчезнуть, тренд живёт ещё долгое время после достижения наивысшей точки актуальности [1].

Зачастую жизненный цикл трендов достаточно схож. Сначала они зарождаются – берут своё начало. Потом проходят свою апробацию на каком-либо товаре, производимом для массового пользователя. Далее они развиваются – находят более широкое применение в различных товарных категориях, и, в конце концов, идут на спад, по мере того как предложенная концепция начинает ослабевать.

Таким образом, по категории периода жизненного цикла все тренды можно условно разделить на три группы: зарождающиеся; восходящие; нисходящие.

Если представить, что эстетический мир подобен океану, направлениями будут поверхностные волны, колыхающиеся то вверх, то вниз на поверхности. Фантазиями можно назвать бурные пузырьки и пену на гребне волн, которые исчезают столь же быстро, как и появляются. Стилями будут глубокие океанские течения, которые движут всей толщей воды, на базе которых и строятся тренды.

Таким образом, по категории продолжительности жизненного цикла все тренды можно разделить ещё на несколько групп (схема представлена на рис. 1): фантазии; направления; стили.

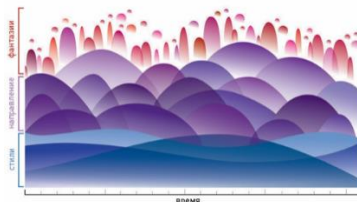


Рисунок 1 – Тренд и его жизненный цикл

Фантазии находятся на плаву очень непродолжительное время. Достаточно вспомнить тренд на окрашивание iMac в яркие цвета (рис. 2).



Рисунок 2 – Тренд на окрашивание iMac в яркие цвета

Направления остаются актуальными на протяжении нескольких лет. Некоторые из них продолжают быть актуальными на протяжении десятилетий и становятся стилями. К таким, например, можно отнести минимализм [1]. Разработки в стиле минимализм представлены на рис. 3.



Рисунок 3 – Mood board, посвященный стилю минимализм

С точки зрения характера распространения трендов в различных областях их можно разделить на три категории: метатренды; макротренды; стилевые тренды.

Метатренды – это масштабные тренды, проявляющиеся практически во всех областях. Макротренды менее глобальны. Они определяют несколько локальных трендов в рамках одной из областей на период около 10 лет. Стилевые тренды можно охарактеризовать как более мелкие тренды, длящиеся от 2 до 5 лет [7].

Среди меты и макротрендов можно выделить ещё две группы: социокультурные тренды; технологические тренды.

Социокультурные тренды обусловлены изменениями, происходящими в общественной и культурной среде. Социокультурный подход исследует закономерности взаимодействия общества, индивида и культуры [3]. Технологические тренды в свою очередь напрямую связаны с научно-техническим прогрессом.

В результате проведённого исследования можно сделать следующие выводы:

1. Понятие дизайн-тренд находится на стыке различных областей. Только всестороннее изучение понятия способствует формированию фундаментального знания.

2. Возникновение дизайн-трендов так или иначе обусловлено изменениями различного характера, происходящими в обществе.

3. Дизайн-тренды следует классифицировать с точки зрения различных категорий. Актуально рассматривать период и продолжительность жизненного цикла тренда, характер его распространения в различных областях.

Любой предмет дизайна, спроектированный сегодня, можно считать комбинацией различных стилистических направлений. Дизайн-тренды нужно расценивать в качестве инструментов в эстетическом наборе человека, занимающегося творчеством профессионально.

Выбирая для проектирования тот или иной тренд, дизайнер позиционирует будущий товар, определяет его место, моделирует будущего потребителя. Поэтому тренд на практике выступает в качестве инструмента самоидентификации.

Дизайнерам тренды следует использовать в качестве источника вдохновения в процессе дизайн-проектирования. Арт-директорам нужно знать о дизайн-трендах для того, чтобы уметь направить в нужное русло исследование своей команды. Дизайн-менеджерам – чтобы осведомлять внутренние проектные группы о направлении развития дизайна для принятия стратегических решений. Педагогам знание дизайн-трендов поможет своевременно знакомить студентов с современной культурой визуального дизайна. Осведомлённость об актуальных тенденциях в дизайне поспособствует и продуктивному общению с заказчиками, поможет определить их эстетические предпочтения, увидеть стилистику будущего проекта ещё до разработки концепта, что позволит более эффективно распоряжаться собственным временем.

Предмет может иметь бесконечное число стилистических вариаций, но какая из них совпадёт с предпочтениями клиента, целевым рынком, будет актуальна для общего стилистического ландшафта и культуры. Ориентируясь в системе трендов, можно находить ответы на эти вопросы быстро и компетентно.

Список использованных источников:

1. Andy Logan, TREND TRACKING 101 [Электронный ресурс] – awoltrends.com – 2011. – URL: <http://awoltrends.com/2011/08/trend-tracking-101/> (дата обращения: 28.11.17)

2. Erlhoff Michael, Marshall Tim. Design Dictionary. Perspectives on Design Terminology / M. Erlhoff, T. Marshall. - Birkhuser Boston. Berlin.- Basel, 2008, 465 pages.

3. Белякова Ю., Социокультурный подход: этапы формирования и оссоциокультурный подход: этапы формирования и основные императивы [Электронный ресурс] – cyberleninka.ru – 2011. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnyy-podhod-etapy-formirovaniya-i-ossotsiokulturnyy-podhod-etapy-formirovaniya-i-osnovnye-imperativy> (дата обращения: 22.12.19)

4. Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В.Л. Глазычев - М., Искусство, 1970. - 192 с.

5. День, когда началась история iMac. И история возрождения Apple. [Электронный ресурс] – uip.me – 2014. – URL: <https://uip.me/2014/08/den->

kogda-nachalas-istoriya-imag-i-istoriya-vozhrozhdeniya-apple/ (дата обращения: 22.12.19)

6. Матвеев А., Самойлов В., Исследование Design Trend Research 2016-2018 [Электронный ресурс] – team.designet.ru – 2015. – URL: <http://team.designet.ru/design-trend-research-2016-2018/> (дата обращения: 24.03.2017)

7. Самойлов В., Тенденции в промышленном дизайне 2016-2018 [Электронный ресурс] – berlogos.ru – 2016. – URL: <http://berlogos.ru/interview/tendencii-v-promyshlennom-dizajne-2016-2018/> (дата обращения: 08.12.19)

8. Шапаренко Е.Н. «Тренд» как новое явление в проектной культуре конца XX - начала XXI века // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В.Я. - Харків: ХДАДМ, 2006. - № 9. - С. 109-117.

© Клавдиева К.А., 2020

УДК 67.03

БУДУЩЕЕ ДИЗАЙНА

Клищук Е.И., Назаров Ю.В.

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

Актуальность данной темы обусловлена тенденцией возрастающего интереса к состоянию дизайна в будущем. Что же ждет нас впереди? На сегодняшний день все мы знаем, что эпидемия Covid-19 внесла существенные коррективы в абсолютно каждую из сфер дизайна. Пандемия Коронавируса изменила привычную жизнь каждого человека. В сознании всего человечества появилось осмысление особого факта: когда плотность населения мегаполисов зашкаливает, болезни распространяются со стремительной скоростью и могут в один миг погубить огромное количество людей.

Задачами данной работы является рассмотрение и анализ ситуации в каждой сфере дизайна на сегодняшний день, анализ мнения других людей по данной теме и формирование своей собственной мысли о будущей ситуации в дизайне после пандемии, а также рассмотрение ситуации борьбы каждой сферы дизайна с болезнью Covid-19.

Для выполнения, озвученных мной выше, задач требуется рассмотрение текущего состояния индустрии в таких сферах дизайна, как графический дизайн, промышленный дизайн, дизайн среды и дизайн костюма.

Результатом выполненной работы будет четкое понимание того, в чем нуждается на сегодняшний день потребитель того или иного продукта дизайна.

В целом довольно сложно представить каким будет дизайн в будущем. Почему? Виной тому стремительное развитие технологий. Никто не знает, когда наступит время полного перехода на использование технологий виртуальной реальности и автоматизации. Вслед за кардинальным изменением технологий приходит и быстро меняющаяся, окружающая нас среда. Сегодня проблема заключается в разделении профессиональных обязанностей. Как правило, человек в течении всей жизни развивается в рамках одной компании. А сейчас все активнее появляются специалисты-универсалы, которые осваивают, казалось бы, взаимоисключающие профессии. Эти люди скорее всего и будут удовлетворять потребности развивающегося рынка. Есть предположение, что определение профессии дизайнера станет весьма расплывчатым и большинство компаний будут приглашать дизайнеров для полного пересмотра деятельности компании и ее брендинга. Мне кажется, что это будет уникальное время проявления дизайнеров, как настоящих профессионалов в своем деле и расширенного использования новых технических возможностей [1, с. 1].

Это время можно по праву назвать самым тяжелым для индустрии моды. Она сильно пострадала от пандемии, многие заказы были отменены, коллекции не распроданы, даже продажи интернет-магазинов упали на 30-40%. После этого был сделан вывод о том, что основное слабое место традиционной системы производства одежды состоит в создании сезонной продукции для продажи по всему миру без какой-либо гарантии на спрос. Что это значит? Это означает, что серьезным решением в модернизации бизнеса по производству одежды будет создание продукции по требованию. Такой принцип заключается в том, чтобы продукт производился только после того, как продажа будет гарантирована. Создание продукции с учетом потребительского спроса позволит свести к минимуму избыточные запасы, негативное влияние на экологию и отходы производства, экономичным станет процесс изготовления одежды, что является неоспоримым преимуществом для новичков в данной сфере. Раньше большая часть всей одежды производилась за границей, эффективность производства по требованию зависит от того насколько близко по отношению к потребителю продукция будет производиться. В качестве вывода необходимо отметить, что вероятным сценарием развития индустрии моды является возвращение к местному производству, однако полностью отказаться от зарубежных фабрик дизайнеры просто не смогут. Оптимальным раскладом дел станет сбалансированное, гармоничное сочетание местного и глобального изготовления продукции. Еще одним важным изменением после пандемии в сфере дизайна одежды стал небывалый рост процента покупок, совершаемых онлайн. Скорее всего потребители не захотят возвращаться к традиционным походам в бутики и торговые центры, ведь оформление онлайн-покупок гораздо удобнее. В

связи с ситуацией COVID-19 потребитель переходит в центр внимания индустрии, он уже не готов перестраивать свой гардероб в соответствии с модными тенденциями каждый сезон, значительно вырос интерес к устойчивой, винтажной моде. Появился особый интерес и спрос к прокату одежды на единое, разовое мероприятие, что в свою очередь является плюсом для сохранения экологии и менее расточительного производства в будущем [2, с. 1].

Пандемия принесла значительные изменения и в дизайн среды. В связи с ситуацией самоизоляции возник спрос качественного обустройства места для удобного выхода на связь по учебе или для удаленной работы. Долгое время сидения в квартире с другими домочадцами на самоизоляции привело нас к мысли, что существующее пространство важно и необходимо защитить от проникновения вирусов. Встает вопрос внедрения быстрого и эффективного проветривания квартиры и всего подъезда, рассмотрение осветительных приборов с включенной функцией обеззараживания. Также появится потребность в использовании автоматических доводчиков в подъездах, предоставляющих возможность открывать двери, не касаясь их руками. Материалы, даруемые нам природой, – дерево, камень, лен, шелк, шерсть – будут приобретать все большую ценность, поскольку их резервы не безграничны. Примечательно, что болезни преобразуют города, начиная со средового дизайна, затем они добираются до инфраструктуры, и в конце мы наблюдаем изменения в архитектуре. В такие времена особую популярность имеют разработанные концепции общественных пространств и помещений, идеальных для соблюдения дистанции. На сегодняшний день все решения, касающиеся устройства городов, связанные с пандемией, предполагают определенную степень ограничения привычной свободы. Суть в том, что решительно все, что нужно городскому жителю в повседневной жизни, должно быть расположено в пешей доступности от его дома. Есть предположения, что дома будут строиться с увеличенным количеством балконов, эксплуатируемых кровлей, внедрением большего количества лифтов и лестниц, возможно дизайн многих помещений будут рассматривать с точки зрения возможности адаптировать под место для укрытия или больницу [3, с. 1].

В промышленном дизайне, скорее всего в ближайшем будущем мы будем наблюдать особый тренд проявления заботы о своем здоровье. Если рассматривать, к примеру, городской транспорт, а именно современные поезда, вагоны которых все чаще оснащаются системой обеззараживания воздуха, которая вполне способна справляться с бактериями в соотношении 99%, благодаря внедрению в систему специальных ультрафиолетовых ламп, и жалюзи защитных решеток, которые в свою очередь покрыты фотоактивным слоем на основе диоксида титана. В эпоху, когда возникает особый интерес к повышению иммунитета

человечества, скорее всего будут созданы технологии, снижающие жизнеспособность вирусов на поверхностях общественных зон транспорта и городской инфраструктуры. Сегодня промышленные дизайнеры занимаются активным поиском различных способов создания безопасной продукции. К примеру, технологии, которые позволяют автоматизировано проводить дезинфекцию транспорта. В ближайшем будущем промышленных дизайнеров, химиков, технологов ждет совместная, серьезная работа, которая представляет собой поиск составов различных покрытий, материалов, особых систем. Такие наработки будут активно использоваться при создании транспорта будущего: вагонов пассажирских поездов, электричек, трамваев и локомотивов. С началом COVID-19 роль промышленного дизайна стала критически важной для производств, причиной тому стал кризис, который привел к еще большему обострению конкуренции на рынке и способствовал появлению новых трендов. Нашему миру предстоит массовое внедрение бесконтактных технологий, ускорение цифровизации. Сегодня мы можем смело говорить, что вполне возможно изменится внешний вид буквально каждой вещи, которая нас окружает [4, с. 1].

Регулярное использование человеком приложений и веб-материалов в повседневной жизни приведет к стремительному упрощению, стандартизации графического дизайна, как в рамках сети, так и за ее пределами. С другой стороны, стандартизация и упрощение – это хорошо, ведь дизайн в первую очередь решает проблему. Качество работы дизайнера полностью зависит от количества препятствий, которые встречаются на пути у людей. Однако, скорее всего никому не захочется оказаться в мире, где каждый элемент дизайна выглядит скучно и однообразно. Поэтому главная задача на будущее у графического дизайнера состоит в навыке справляться с таким давлением и внимательно подходить к решению поставленных задач, задействовать свое собственное воображение, обнаруживать инновационные возможности использования дизайнерских идей для решения имеющихся проблем таким образом, чтобы сам дизайн представлял гармоничное сочетание функционала и вдохновения. Какие тенденции будут наблюдаться в ближайшем будущем графического дизайна? Стремительное движение к интеграции физических и цифровых технологий в таких сферах, как сфера розничной торговли, выставки, брендинг. Вполне возможно, что многие компании будут возвращаться к своим основам в использовании одного цвета в качестве инструмента для узнавания бренда обществом. Графический дизайн станет еще больше ориентирован на потребителя и его предпочтения. Теперь вероятнее всего главной тенденцией будут – простота, прозрачность и лаконичность, таким образом, бренды будут показывать потребителю что они из себя представляют, при этом, не указывая потребителю кем ему быть. Плоский дизайн сейчас крайне часто используется, однако нас ждет

впереди развитие трехмерной графики, которую сегодня практически уже не отличить от фотографического материала. Пандемия повлияла на активное задействование человеком компьютерных технологий, отсюда и потребность в формировании новых, свежих методов проектирования графического дизайна для предоставления возможности пользователю более комфортного существования и деятельности в рамках пространства сети [5, с. 1].

Все вышеперечисленное – это не прогнозы фантаста от дизайна, а отражение тех процессов, которые происходят в дизайне уже сегодня. Безусловно, каким бы ни был дизайн, он не сможет нас защитить от вирусных заболеваний, однако в силах дизайнера создать объекты, пробудить эмоции, изобрести совершенно новые технологии и материалы, которые могут сделать жизнь общества не только полной гармонии и эстетики, но еще и безопасности.

Музеи дизайна, студии дизайна, проектные бюро, архитектурные школы, галеристы, молодые стартапы, даже знаменитые разработчики вынуждены пересмотреть творчество и работу. В современных условиях различные организации во всем мире проводят опросы, делают фотографии и интервью, чтобы внести свой вклад в помощь людям, а именно- изучить нынешний коронавирусный кризис и его влияние на будущее всей планеты. Необходимо отметить, что на сегодняшний день медицина является передовой сферой на нашей планете и спасает ежесекундно огромное количество людей, однако сражается с болезнью она не одна. На помощь приходят дизайнеры.

Дизайнеры среды активно принимают участие в спасении жизни людей в это тяжелое время. К примеру, Немецкая студия Opposite Office предложила вариант создания супербольницы на время COVID-19 на месте незавершенного берлинского аэропорта Brandenburg. Человек, который ее основал, Бенедикт Хартл, написал по этому случаю открытое письмо министру здравоохранения Германии Йенсу Спану. Он предложил преобразовать временно аэропорт, площадь которого 220000 кв. метров в супербольницу. Джеймс Хепберн из бюро BDR гениально адаптировал центр ExCel, расположенный в Лондоне, в больницу для коронавирусных больных на 4000 мест. Как говорит Хепберн: «Самым важным при переоборудовании подобных центров является четкий расчет так называемых «клинических потоков», – именно они определяют стратегию перемещения внутри здания». Для связи палат был создан временный туннель, который проходит через центральный «бульвар», таким образом отделение соединяется с областью, производящей диагностику. Перемещение медицинского персонала в палаты интенсивной терапии происходит через специальные боксы, где персонал переодевается в защитный костюм [6, с. 1].

Дизайнеры-графисты с начала эпидемии пришли на помощь обществу своими ресурсами и компетенциями. Так благотворительная организация «Ночлежка» из города Санкт-Петербурга выпустила серию социальных плакатов, которые призывают оставаться дома. К жителям города обращаются люди, у которых нет своего дома. Компания «Ситимобил» разработала и внедрила временную оклейку машин с лозунгом «Ситимдома». В главном центре Москвы по борьбе с Коронавирусом- больнице «Коммунарка» медики вынуждены работать в защитных масках и комбинезонах. Они придумали систему бейджей, для упрощения идентификации: красный цвет – врач, желтый цвет – медсестра. В связи с этим компания «Audi» переработала свой логотип, перекрасила его в соответствующие цвета, и объявила о своей готовности стать брендом-волонтером. Знаменитая компания «Lamoda» изменила свой логотип, чтобы все оставались дома. Вместе со сменой логотипа компания запустила специальный лендинг с размещением информации о мерах в сфере безопасности и комфорта, которые предпринимает бренд. Также «Lamoda» запустила свою киберрафишу с включением онлайн-развлечений, а именно прямыми эфирами с любимыми блогерами и интересными статьями на сайте [7, с. 1].

Промышленные дизайнеры разрабатывают продукты, направленные на защиту как пользователя, так и окружающих от распространения инфекции и заболевания. Фрэнк Чоу разработал дизайн лампы, которая должна быть расположена в прихожей, она стерилизует предметы за счет ультрафиолетового излучения. Поднос, расположенный в основании, предназначен для мобильного телефона, ключей или кошелька. Как работает? Нажимая на корпус, активируется свет, крышка опускается и накрывает предметы. Еще одно изобретение от Пино Ван и Фрэнк Чоу- Дезинфицирующее средство для рук. Они разработали систему, которая делает процесс мытья рук не таким скучным. Суть в том, что жидкость постепенно меняет цвет во время использования, главной задачей было побудить человечество мыть руки не менее 30 секунд и ощутить немного магии на себе. Дизайнер Сунь Даюн разработал мобильное защитное устройство в виде носимого щита из углеродного волокна и пленки ПВХ, имитирующего форму крыльев [8, с. 1].

Дизайнеры одежды по-своему помогают обществу справиться с бедой. Стоит отметить, что индустрия моды оперативно откликнулась на чрезвычайную ситуацию. Никто не был толком подготовлен, все работало неслаженно, но многие дизайнеры одежды, бренды изменили свою привычную продукцию одежды, на производство медицинских товаров (масок, халатов). Так Стейси Бендет из Alice+ Olivia откликнулась, отметив, что у нее имеются фабрики, которые могут заняться производством масок и халатов, что необходимо лишь помощь в подсказке материалов, годных для медицинского использования. Знаменитый

Джорджо Армани провел свой показ осенне-зимней коллекции на Миланской Неделе моды без зрителей, отправил 1250000 евро в счет миланских больниц. И так поступили многие знаменитые дизайнеры одежды Донателла Версаче и ее дочь Аллегра, Ремо Руффини из Moncler, Gucci, Saint Laurent, Bottega Veneta, Balenciaga и Alexander McQueen.

Все эти необыкновенные события, изобретения – широкие жесты крупнейших компаний, конкретных личностей – непременно повлияют на нас. Никто точно не знает, что будет дальше, однако уже сейчас можно говорить о том, что дизайн и каждый, кто им занимается, подают остальным сферам деятельности, людям отличный пример [9, с. 1].

Список использованных источников:

1. <https://britanka.media/dizayn-budushhego-i-kak-k-nemu-podgotovitsya/>Дизайн будущего (и как к нему подготовиться)
2. https://pikabu.ru/story/moda_i_koronavirus_kak_izmenitsya_proizvodstvo_odezhdyi_posle_karantina_7632173/Мода и коронавирус
3. https://style.rbc.ru/life/5ee2412b9a7947588a1ef9eb/COVID-сити:Как_коронавирус_изменит_города_и_повлияет_на_архитектуру
4. <https://vc.ru/design/125515-virusnyy-dizayn-kak-koronavirus-rovliyaet-na-dizayn-sredy/>Вирусный дизайн: как коронавирус повлияет на дизайн среды
5. <https://infogra.ru/design/5-trendov-graficheskogo-dizajna-na-sleduyushhie-20-let/>Тренды графического дизайна на следующие 20 лет
6. <https://www.interior.ru/design/9056-covid-19-novie-initsiatiivi-arhitektorov-i-dizainerov.html/>COVID-19: новые инициативы архитекторов и дизайнеров.
7. <https://www.sostav.ru/publication/koronavirus-brendy-agentstva-42582.html/>Креатив vs. коронавирус: обзор нестандартных ситуативных кампаний от российских брендов и агентств.
8. <https://www.interior.ru/design/8865-dizain-protiv-koronavirusa-6-proektov.html/>Дизайн против коронавируса: 6 проектов
9. <https://www.vogue.ru/fashion/kak-mirovoj-krizis-splotil-modnuyu-industriyu/>Как коронавирус сплотил модную индустрию

© Клицук Е.И., Назаров Ю.В., 2020

УДК 7.05

СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ В АДАПТАЦИИ МАЛОМОБИЛЬНЫХ ГРУПП НАСЕЛЕНИЯ

Ковалева А.К., Жирякова А.Д.

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

К маломобильным группам населения относятся инвалиды, люди с временным нарушением здоровья, беременные женщины, люди старших возрастов. Зачастую под этим определением подразумевают именно инвалидов-колясочников [1]. Эти группы в большинстве своем вынуждены использовать различные изделия, организующие их быт. В обозримый период проектирования в промышленном дизайне большинства бытовых предметов, автомобилей и городских объектов создавалось для «усредненного человека». В последнее время человеческое сообщество пытается отказаться от этого подхода и развивает направление универсального дизайна, он призван сделать мир удобным для самых разных людей.

Концепция создания доступной среды возникла во второй половине прошлого столетия в 60 годы. Американец Рональд Мейс придумал термин «универсальный дизайн», так он описывал свое понимание проектирования различных изделий и создание окружающей среды, в соответствии с требованиями визуального комфорта и использования всеми группами населения, независимо от их возраста, способностей или статуса в жизни.

Одна из целей дизайна состоит в формировании гармоничной предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека. Одними из тех, кто придерживались данного направления в проектировании были основатели, ученики и последователи школы Баухауз. Например, к образцам промышленного дизайна можно отнести гардероб на роликах Йозефа Поля, созданный в 1929 году (рис. 1). Изделие спроектировано с учетом мобильности и компактности, легко перемещается на роликах. Основным преимуществом проектной разработки Йозефа Поля является продуманная система хранения, удобная и легко доступная, размеры объекта позволяли применять его в небольших пространствах и экономить на покупке мебели для съемной квартиры [2].



Рисунок 1 – Гардероб на роликах, Йозеф Поль, 1929 г.

В 1959 г. на первой генеральной ассамблее Международного совета организаций индустриального дизайна, в качестве основного международного термина было принято название «индустриальный (промышленный) дизайн», смысл которого заключается в формировании принципов восприятия окружающего пространства, организации более совершенной предметно-пространственной среды, повышении ее коммуникативных возможностей и культуры потребления, к более развитой способности эстетического суждения и оценки у людей, к их большей интеграции и взаимопониманию.

Таким образом дизайнеры участвуют в формировании эталонов восприятия. Например, под влиянием высшей школы формообразования в Ульме сложились передовые тенденции в дизайне западной Германии, отразившиеся в высоком уровне продукции компании «Браун» (1954 г.) [3]. Проектные достижения Ульма, ставшие классическими, находят широкое применение и в наши дни (рис. 2). Дитер Рамс был выпускником ульмской школы, приемы формообразования в линейке продуктов, выпущенных при его непосредственном участии, безусловно оказали заметное влияние на творчество дизайнеров следующего поколения. Эсслингер был одним из первых разработчиков изделий компании Apple, Джонатан Айв блестяще воплотил эти идеи в продукции компании [4].



Рисунок 2 – Электроприборы а) Бритва Braun Combi DL5 (1957 г.), Дитер Рамс; б) Бритва Braun Series 1 (2020 г.)

Важное место в деятельности дизайнера занимает проектирование, направленное на гуманизацию среды. Конечно, такие факторы, как коммерция и культура потребления зачастую противоречат его роли в этой гуманитарной деятельности. Социальная роль дизайна во многом связана с маломобильными группами населения. В настоящее время существуют разнообразные функциональные технические средства реабилитации для различных групп инвалидов, учитывающих особенности заболевания. К этим средствам относятся слуховые аппараты, протезы, тактильные трости, ортопедические изделия и многое другое (рис. 3).



Рисунок 3 – Технические средства реабилитации: а) слуховой аппарат Oticon Xceed; б) инвалидное кресло-коляска Vermeiren V300 Activ; в) детский протез «Киби»

Профессиональная деятельность дизайнера в соответствии с его социальной ролью также заключается в формировании общей эстетики, в создании комфортной и безопасной среды в целом. Большое количество средств реабилитации, которыми пользуются люди с ограниченными возможностями на сегодняшний день являются настоящим прорывом в той или иной отрасли. С их помощью людям с ограниченными возможностями намного проще адаптироваться в современном мире.

Таким образом дизайн оказывает решающее влияние на позитивное восприятие окружающего пространства, формирование доступной среды и адаптацию инвалидов. Но несмотря на наличие множественных нормативных требований, технических стандартов, законодательных актов, касающихся обеспечения потребностей маломобильных групп населения, проблема доступности дизайн-объектов остается нерешенной. Во многом это связано с высокой стоимостью подобных изделий, эта проблема в целом находится вне компетенции дизайн-сообщества, что, однако не снимает социальной ответственности в рамках профессиональной деятельности дизайнера, поскольку эта проблема делегируется государству. Необходимо подчеркнуть, что идеи гуманизации общественных отношений, например в эпоху Ульма являлись приоритетом для дизайнеров, этот пример весьма важен в современном гипер коммерциализированном обществе. Такого мнения придерживался известный дизайнер, художник и педагог Томас Мальдонадо, он считал, что воплощаемые дизайнерами проекты, должны ориентироваться на их гуманистическую направленность, а не только на получение прибыли.

Список использованных источников:

1. Шимолина М.В. Маломобильные группы населения в современной России: аспекты социального неравенства // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1.;
2. Койнова Н.В. Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в становлении образования в области промышленного дизайна // Академический вестник УралНИИпроект РААСН № 1 / 2011, С. 87-92.
3. Десять знаковых предметов Bauhaus:[Электронный ресурс].URL: <https://www.interior.ru/design/4895-10-znakovykh-predmetov-bauhaus.html> (дата обращения 10.10.2020)
4. Михайлов С.М., Кулеева Л.М. Основы дизайна. Учеб. для вузов/ Под ред. С М.Михайлова. 2-е изд., перераб и доп. М: Союз Дизайнеров, 2002. - 240 с
5. Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе - М.: Искусство, 1970. 191 с.
6. Универсальный дизайн: [Электронный ресурс]. URL: <https://bezpregrad.com/universal-design.html> (дата обращения 25.10.2020)
7. Чижиков В.В. - Культура и дизайн: Монография. - Москва, 2006. С. 361.

© Ковалева А.К., Жирякова А.Д., 2020

УДК 7.79.792.02

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ТЕАТРЕ

Коденко И.Ю.

Научный руководитель Максименко А.Е.

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского», Ялта

Современный театральный постановочный процесс связан с последовательным совершенствованием и усложнением эмоционального опыта всех участников как проектирующей стороны, так и зрителя. Течение времени влияет на все аспекты нашей жизни: ускоряет динамику развития событий, скорость и количество потребляемой информации, ускоряет мышление. Из чего следует, что восприятие и эмоциональный настрой, наши переживания также подвержены корректировке окружающей нас жизнью. Произведения, несущие в себе вечные истины в прежней подаче, теряют свою актуальность становясь нечитаемой зрителем. Новое время требует нового художественного языка, иной призмы, отражающей действительность, переосмысление семиотики произведений.

Театрально-декорационное искусство является художественной деятельностью, однако имеющие отношение как изобразительному искусству, так и к театральному действию. Таким образом, является синтетическим искусством, где художественная работа находится в строгом подчинении со сценическим действием, образом спектакля. Необходимо отметить, что декоративно-оформительское и театрально-декорационное искусство хоть и имеют словесно визуальное сходство, однако, невероятно различны по содержанию. Художник, работающий в театре, ставит перед собой задачу не простого «декорирования сцены», но передачу визуально-образного решения, поставленной режиссером задачи. Некоторые называют театрально-декорационное искусство образно-художественным оформлением спектакля [1].

Искусство художественного оформления спектакля имеет связь с другими видами и жанрами деятельности художника. С одной стороны, оно находится «в родстве» со всевозможными видами изобразительных и пластических искусств, с другой стороны – зрелищными. Различного характера требования всегда обязывают художника выбирать среди своего инструментария различными принципами решения, будь то: архитектурные элементы, различные формы скульптуры, применение декоративно-прикладного искусства, кинокадры, фото и видео, спецэффекты. Совокупность и взаимодействие декораций, бутафории, костюмов,

реквизита, грима находится в строгом подчинении раскрытия образов, идеи драматургии спектакля.

Насколько мы уже знаем, в контексте спектакля к сценографии относят все, что окружает актера и с чем он взаимодействует. Сценически организованное пространство или же декорации, реквизит или что-либо иное окружает актера, с этим он взаимодействует или говоря иначе, играет.

Сценография включает в себя три составляющие:

1. Архитектурная среда – пространство сцены. Здесь творят художники-архитекторы и проектировщики.

2. За внешний облик спектакля отвечают художники-постановщики. Ими создается необходимая пространственно-временная атмосфера в костюме, гриме, бутафории, в реквизите и декорации.

3. Режиссура – мизансценический рисунок, постановочное решение спектакля диктует смену костюмов, декораций, бутафории и реквизита, рисунок движений актеров.

В качестве выразительных средств сценография может использовать природные элементы, или фактурные предметы производства или быта, или же, рождаемое в ходе творческого поиска художника: начиная от реквизита и костюмов, заканчивая графикой и живописью пространства сцены, динамикой и светом.

Существует несколько функций и видов участия сценографии в процессе существования спектакля.

Сценография, представленная как персонаж, существует нераздельно со сценическим действием. Она является соучастником всего происходящего на сцене, самостоятельным пластическим или же изобразительным образом, а в некоторых случаях и главным действующим лицом.

Игровая функция представляет собой сценографическое участие в отображении облика героев спектакля – грим и костюм.

Одной из скреп основы понимания театрально-декорационного искусства и современных подходов в организации пространства сцены являются – новейшие технологии.

Развитие театральных технологий переосмысление классических постановок имеет много позитивных сторон, однако, имеются и спорные ситуации. Решение возникающих проблем кроится в комплексных мерах, направленных на решение организационных вопросов, а также вопросов экономического и правового характера, без тесной координации всех сторон, достижение необходимого результата представляется крайне трудным.

В современных реалиях, сфера искусства в области театра, переходя на самоокупаемость, испытывает некоторые затруднения в связи с чем предпринимательство вынуждено столкнуться с конкуренцией на рынке искусства, что в свою очередь толкает постановщиков театра решать

проблемы экономического характера. Возникает необходимость применения инновационных театральных технологий традиционным театром, более четко продуманного управления деятельности театра, увеличения диапазона в информационном обеспечении процесса постановки, мониторинг групп и интересов аудитории театра. Оценка спектакля с эстетической стороны, все больше становится частью системы «рыночной ценности», при этом зритель становится таким же требовательным, как и к другим продуктам потребления, в связи с чем оценка постановки все больше дифференцируется обществом.

Все вышесказанное имеет отношение также и к частному предпринимательству в сфере театрального искусства, ориентирующегося на рынок искусства. Как сказал Б. Гройс: «Нет никакого смысла производить искусство, если его не выставлять, не продавать: достаточно тогда внутреннего созерцания и медитации. Искусство ориентировано на создание ценностей и на их сбыт».

Частный бизнес в сфере театра более гибок к конъюнктурности рынка и имеет возможность более быстрого нахождения своей ниши в постановке зрелищ, а значит более стабилен в условиях экономического кризиса. Кроме этого, малые формы предпринимательства имеют свою специфику, которая делает невозможным рыночную монополизацию. Все же, предпринимательство в сфере театра не обладает сильной законодательной базой, достаточной защитой прав собственности. Проблемы театрального частного предпринимательства имеют ряд барьеров. В первую очередь это общеэкономическая ситуация в стране и регионах, диктующая диапазон возможностей театральных предпринимателей [2].

Проблемы, с которыми сталкиваются частные театры, состоят из ряда барьеров. Во-первых, это ограниченные возможности развития театрального предпринимательства, определяемые общеэкономической ситуацией в стране и регионах (высокие налоги, тарифы монополистов, стоимость кредитных ресурсов и аренды производственных площадей, низкая платежеспособность населения, нестабильная законодательная база, сложный порядок налогообложения и др.). Во-вторых, недостаточная государственная поддержка предпринимательства, особенно малого, что не позволяет ему на равных конкурировать с зарубежными компаниями. В-третьих, бюрократическое администрирование; оборачивающееся длительностью оформления всех документов, нерациональным использованием времени управленческого персонала, потерей оперативности во взаимоотношении предпринимателей с партнерами. И, в-четвертых, коррупция, усиливающая теневую сферу, расширяющая ненормативные отношения бизнеса и госструктур, ограничивающая возможность формирования цивилизованных предпринимательских отношений.

Проблема повышения качества театрального процесса разделяется на две основные составляющие: проблема внедрения новых технологий в процесс показа спектаклей, в том числе экономических, способных стимулировать процессы обеспечения конкурентоспособности спектаклей и проблема повышения качества создания материальной части спектаклей.

Традиционно на практике существует творческая часть театра (коллектив постановщиков и актёров) и производственная. Проблема вытекает из «непопулярности» производственной части в театральном коллективе. Именно с этой оценкой связываются потребности производственных цехов, в которых работают как специалисты, занятые собственно творческой работой (художники-декораторы, художники-конструкторы, художники технологи театрального костюма и головных уборов, гримеры-постижеры, специалисты светообеспечения и др.), так и швейные, обувные, столярные, бутафорские, механические цеха, обеспечивающие изготовление необходимой продукции по эскизно-чертёжной документации [3]. Эта производственная часть «не видна зрителю», она находится как бы в тени театральной деятельности, поэтому на неё не вполне распространяется успех театральной постановки. В то же время, качество зрелищной части спектакля во многом зависит от усилий производственных цехов. Однако разработка и внедрение новых технологий в деятельность театральных цехов (швейных, бутафорских, декорационных, столярных, электромеханических) происходит медленно. Разработка нового оборудования, необходимого для производственной части театров, существенно отстает от потребностей производства. Как правило, все производится на старом оборудовании, так как затраты на новое окупаются только при серийных потребностях. Для театра же характерно «поштучное» производство, отвечающее специфике каждого конкретного спектакля, включающее: изготовление жестких декораций и конструкций, предметов бутафории, обуви, костюмов, париков и др.

Делая вывод из вышесказанного можно отметить, что проблемы современного театра в его не всегда конкурентоспособности с другими массово-зрелищными событиями. Далек не каждый театр может похвастаться достойным технологическим арсеналом, призванным решать проблемы зрелищности спектаклей. Также не все театры находятся на попечении государства, что также не лучшим образом влияет на бюджет производства театрального продукта.

Список использованных источников:

1. Астафьева Т.В. Совершенствование постановочного процесса в современном театре // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. СПб., 2009. No 115. С. 273-279.

2. Астафьева Т.В. Исторический опыт и современные технологии управления в российском театре // История экономической науки в России:

исследования и преподавание: Материалы научно- методической конференции / Под ред. проф. Г.Г. Богомазова. Вып.2. СПб.: ЭФ СПбГУ, 2009. С. 39.

3. Михайлова А. А. Художник и режиссер: о некоторых чертах современной сценографии. М.: Знание, 1986. 46 с.

© Коденко И.Ю., 2020

УДК 687.03

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПВХ-ПЛЕНКИ КАК МАТЕРИАЛА ДЛЯ СОЗДАНИЯ ФАКТУР

Козлова А.С.

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

ПВХ-материалы, а именно ПВХ-пленка, все чаще встречаются в кутюрных и прет-а-порте коллекциях дизайнеров. Обычно данный материал играет формообразующую роль (так как его основное свойство – формоустойчивость). Из него создают в большей степени верхнюю одежду – куртки, накидки, плащи, а также аксессуары – сумки и рюкзаки. И лишь небольшое число дизайнеров рассматривает ПВХ-пленку не только как материал, образующий базовую или сложную форму, но и как материал для создания декора. Фактура – это не только характер поверхности материала, но также один из вариантов декора в костюме, обуви или аксессуарах. Классификаций и видов фактур как декора существует множество, чаще всего их условно подразделяют на традиционные и авторские фактуры [1]. На первый взгляд ПВХ-пленка не предназначена для создания декора. Сделать фактуру из нее сложнее, чем из привычной ткани ввиду физических особенностей этого нетканого материала. Он достаточно жесткий, практически неэластичный, но в тоже время формоустойчивый и прочный [2]. Поэтому возникает вопрос: а может ли вообще фактура из ПВХ-пленки конкурировать по эстетическим и функциональным свойствам с тканевой? На мой взгляд, да. Пленка может быть не только материалом для формы, но и превосходным источником для фактурного декора.

Начнем с того, что создание фактуры из ПВХ-пленки – это инновация в области декора костюма и аксессуаров. Эта область еще мало исследована дизайнерами, и молодым модельерам есть, что придумать и чем удивить. Несмотря на свою жесткость, прочность и достаточно высокую несминаемость этот материал подойдет для образования традиционных фактур, например складок, плиссе и прочих драпировок. Такие «заезженные», они в воплощении на пленке приобретут совершенно новый интересный и футуристичный вид. К примеру, рассмотрим

серебряный комбинезон из коллекции Balmain осень-зима 2018/2019 года (рис. 1). На нем выполнена ассиметричная авторская драпировка, заходящая на одну из брючин. Драпировка смотрится довольно гармонично, пластично и придает комбинезону оригинальность. Металлический светоотражающий цвет и пластика пленки придают комбинезону футуристичность. Не это ли одежда будущего? [3]



Рисунок 1 – Комбинезон из коллекции Balmain осень-зима 2019/2020

Также из ПВХ-материалов можно создать множество вариантов авторских фактур ручной работы. Чаще всего в качестве ручной авторской фактуры в тканях дизайнеры используют декоративные фактуры – вышивку, буфы, стежку, объемный декор, декор в технике квиллинг и прочее [2]. Эти же и многие другие авторские фактуры возможно создать и из ПВХ-пленки, учитывая некоторые тонкости работы с материалом. И, например, привычные нам буфы, как элемент винтажного или романтического стиля, превратятся в авангардные и футуристичные (рис. 2). Область создания авторских фактур ручной работы из ПВХ-пленки, также, как и традиционных, почти не освоена модельерами, поэтому в данной сфере дизайнерам еще предстоит сделать новые открытия и закрепить место этих фактур в высокой моде.

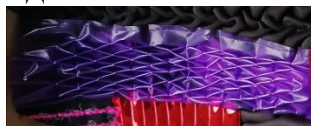


Рисунок 2 – Буфы из ПВХ-материала

И, наконец, большое преимущество ПВХ-материала в сравнении с традиционными тканями – это возможность создания из него фактуры с помощью современных 3D-технологий – 3D-моделирования и соответственно 3D-печати. Эта область создания фактур из ПВХ-пленки в настоящее время наиболее развита в сравнении с двумя предыдущими. Самый яркий пример этому – творчество всемирно известного голландского дизайнера Айрис Ван Херпен. На протяжении всей своей творческой карьеры она создает изделия из нетканых материалов с помощью 3D-технологий, в том числе из ПВХ-материалов. Ее костюмы – это произведения искусства и новаторство в области моды. В ее коллекциях можно встретить и изделия с уникальными фактурами. Она проектирует трехмерный рисунок фактуры в эскизе наряду с деталями кроя и затем печатает детали на принтере [4]. Причем дизайнеру удастся наряду с интересной фактурой создать и необычную форму изделия (рис. 3).



Рисунок 3 – Костюм Iris Van Herpen

Итак, фактуры из ПВХ-материалов только начинают завоевывать мир высокой моды. У них есть все возможности занять свою нишу в области декора костюма. Кроме того, создание фактуры из ПВХ-пленки – это хороший способ молодому дизайнеру заявить о себе, создав что-то красивое, новаторское и оригинальное.

Список использованных источников:

1. Пармон Ф.М. Композиция костюма: учебник для вузов – М.: Легпромиздат, 1985. – 264 с.

2. Козлова А.С., Выпускная квалификационная работа бакалавра на тему: Разработка коллекции моделей женских сценических костюмов в стиле конструктивизм под девизом Show must go on, РГУ им. А.Н.Косыгина, 2019. – 170 с.

3. Электронная версия журнала VOGUE - https://www.vogue.ru/collection/autumn_winter2018/ready-to-wear/paris/Balmain/

4. Михайловская О.В. – Гостья из будущего: статья – М: Vogue Russia, 2013

© Козлова А.С., 2020

УДК 687.01

**ЭКО-КОНЦЕПЦИЯ МОДНОЙ КОЛЛЕКЦИИ
КАК МЕХАНИЗМ ФОРМИРОВАНИЯ
ОСОЗНАННОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ**

Коковина М.В., Веселова О.В., Кузьмин А.Г.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

ЭКО-мышление – это устойчивое понимание ценности и взаимосвязи всех элементов экосистемы Земли, ощущение ответственности за возможные последствия своих действий с точки зрения сохранения природы и жизни на планете. Именно такое понятие характеризует современное общественное мировоззрение по мнению председателя правления движения ЭКА Татьяна Честина [1].

24 октября 2020 года в честь 75-летия ООН опубликовала планы по развитию разных сфер жизнедеятельности. Одним из главных вопросов встала задача ограничения повышения роста температуры планеты и сохранения климатических условий окружающей среды [2]. Парижское соглашение накладывает обязательства на страны, означающее глобальные

изменения в промышленной, экономической, социальной сферах – придет всероссийская газета об экологии «Экосфера» [3].

Взаимодействие различных сфер жизни общества оказывает влияние на каждую из них и провоцирует изменения, отвечающие потребностям каждой, дополняя друг друга. Сфера моды и дизайна – одна из ключевых визуальных коммуникаций общества.

С 2013 года в рамках программы N&M foundation проводится международный конкурс Global Change Award, основной целью которого стоит поиск исследователей по всему миру с целью поиска проектов, позволяющих улучшить экологическую ситуацию. 2020 год – награждение проекта по созданию среды для выращивания хлопка в лабораторных условиях GALY, моделирование одежды и 3д-печать без отходов ZER Collection, преобразование углекислого газа в волокно полиэстера Fairbrics, создание волокна из протеина микроорганизмов компании Werewool и другие инновационные решения [4].

Коллаборации дизайнеров с учёными – яркое проявление эко-мышления в модной сфере. Сильным тандемом можно назвать Ирис ван Херпен и Нери Оксман, LVMH и ЮНЕСКО. Применение технологий в одежде направляет потребителя в сторону экологичности, отвечая его потребностям в комфорте, достойном внешнем виде, но ставя приоритетной целью защиту окружающей среды.

Тема экологии прослеживается не только в технологичности материалов и использовании натуральных волокон. Важным аспектом выступает визуальный образ, привлекающий внимание к теме вопроса. Коллекции дизайнеров изобилуют принтами в натуральных оттенках (Johanna Ortiz весна-лето 2021), содержат психологическое содержание (коллекция Marine Serre осень-зима 2020-2021). Такие коллекции привлекают внимание к истинной красоте. Посыл – забота и сохранение природного достояния.

Мода транслирует этот тренд. Визуальное восприятие позволяет быстро и точно определить посыл, заложенный в концепции коллекции. Это помогает подсознательно воспринимать окружающую действительность. Осознание рождает мысль с последующим формированием поведения.

Среди наиболее известных модных домов были выделены основные тенденции развития эко направления: Внешние (отражены непосредственно в облике коллекции), внутренние (глубокий подтекст, разработка для проекта по защите окружающей среды, благотворительность).

Важным трендом выступает так называемый sustainable fashion. Устойчивая мода отвечает запросам ЭКО-мышления [5]. Понятие «устойчивость» характеризует осознанность потребления и производства. На конференции «Mode Ecoresponsable: Devenir Consom'Acteur» («Эко-

ответственная мода: стать актёром потребления»), прошедшей 22 октября 2020 года, Наталья Руиз и Элис Леху раскрыли главные черты осознанного дизайна и его покупателя. Их книга «Guide de la Mode écoresponsible» – обзор аспектов от цели и мотива покупки, выбора изделий до Эко-сертификации и экономики формирования цены изделия [6]. Исследователи выделили некоторые черты, отличающие данное направление:

ярко-выраженная идея значимости окружающей среды (через форму, материалы, фактуру, историю);

метамодернизм повествования (глубокий смысл идеи, «чувственное отношение к природе»);

знание темы исследования;

транслирование (применение знаний в качестве наглядного материала);

следование правилам ЭКО-мышления.

Устойчивая мода – это образ жизни, обусловленный проявлением осознанности в деятельности, с заботой о будущем планеты.

То, что мы выбираем, как планируем свою деятельность, что влияет на наше поведение и как мы это осознаём должно включать в себя заботу об окружающей среде. ЭКО-мышление включает в себя все сферы жизнедеятельности, не ограничиваясь одним направлением.

Восприятие коллекции начинается с её визуального облика. Если внешний вид привлекает, то зритель двигается дальше (читает аннотацию, изучает структуру модельного ряда, смотрит другие работы автора). Среди способов привлечения внимания к эко-концепции можно выделить цветовое решение коллекции (оттенки и принты); формообразование; выбор материалов; локация модного показа; свето-музыкальное оформление; применение объектов живой природы.

Создание собственной коллекции, отвечающей главным вопросам общества, позволяет привлечь внимание через актуальность вопроса, настроить потребителя на формирование эко-мировоззрения через приятный визуальный образ, сформировать его будущее поведение относительно данного тренда.

Моя коллекция, осень-зима 2021-2022, призывает к осознанному потреблению через визуальный образ и внутреннюю концепцию. Главная мысль – отражение борьбы природы с городской средой. Рубленые формы, геометрический крой классических образов (тренчей, пиджаков, рубашек) нарушается буйным флористическим принтом.

Экологическая линия отражена в формообразовании (посредством использования бионических принципов в дизайне [12]) принтах и выборе материала. Тема русской крапивы – лейтмотив коллекции. Ее стилизованные элементы прослеживаются в формах и текстурах узоров. Несколько рубашек сделаны из ткани растения.

Урбанизация отражена в ромбовидном узоре. На его создание меня вдохновил бренд Manuel Canovas. Сложное переплетение линий создаёт секции разного цвета от бежевого до бордового.

Чтобы посыл коллекции дошёл до потребителя, коллекция должна соответствовать трендам своего времени. Я спрогнозировала коллористическое развитие на 2021-2022 год. Коллекция выполнена в бежевом, терракотовом, янтарном, коричнево-бордовом цветах с добавлением разбеленного цвета фисташки. В крое, декоративных элементах и общей цветовой гамме прослеживается продолжение трендов 2020-2021 года, отражённых в прогнозе института цвета Pantone.

Таким образом, отразив в общей концепции коллекции визуальный код эко-мышления и использовав наиболее натуральные ресурсы при проектировании можно приблизиться к модели создания, отвечающей главным пунктам осознанного потребления. Что в дальнейшем позволит повлиять на восприятие потребителя.

Список использованных источников:

1. Интернет портал канала РБК: <https://trends.rbc.ru/trends/education/5f5a78859a7947a539ff1941>

2. Программа ООН по защите окружающей среды: <https://www.unep.org/>

3. Всероссийская газета экологии «Экосфера»: <https://ecosphere.press/2020/10/24/75-let-oon-4-glavnyh-ekologicheskikh-proekta-organizaczii-obedinyonnyh-naczij/>

4. Международная организация Н&М foundation, научно-практическая международная премия проектов : <https://globalchangeaward.com/>

5. А. Козловски , К. Сёрчи, М.Бардески «The reDesign canvas: Fashion design as a tool for sustainability», Journal of Cleaner Production Volume 183, 10 May 2018, Pages 194-207

6. Наталья Руиз, Элис Леху “Guide de la Mode écoresponsable”

7. С.А. Колесникова «Экология как тренд современной моды». Материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Под редакцией Д.В. Щукина. 2018 Издательство: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина(Елец)

8. Н.В. Чуприна, М.Б. Сусук «Апсайклинг как направление экодизайна в современной индустрии моды,

9. ВЕСТНИК ХАРЬКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ. Издательство: Харьковская государственная академия дизайна и искусств(Харьков)

10. Т.В. Балланд, И.Н. Сафронова «Экомода – мода осознанного потребления», Евразийское Научное Объединение, Издательство Орлов Максим Юрьевич

11. Н.С. Курилина, д-р иск., проф. Г.И. Петушкова, «Разработка системной модели экологического дизайна в модной индустрии», журнал Дизайн и технологии», выпуск 62 (104), 2017 год

12. Г.Е. Кричевский "Бионика. Учимся мудрости у природы"

13. М.В. Коковина “Разработка авторской коллекции après-ski с использованием наименования темы выпускной квалификационной работы экологичных материалов на сезон осень - зима 2020-21г.”

14. Электронный журнал Vogue Collections, коллекции 2020 – 2021 года

© Коковина М.В., Веселова О.В., Кузьмин А.Г., 2020

УДК 687.1

ЭВОЛЮЦИЯ ПИЖАМЫ

Колесникова О.В., Щербакова А.В.

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

На вопросы о том, во что облачались люди в разные эпохи отвечают исследователи, ученые и искусствоведы. Они ориентируются на сохранившиеся письменные источники или, например, археологические находки; восстанавливая по крупным образам человека, принадлежащего какому-либо историческому периоду.

Оставшиеся до наших времен драгоценные наряды членов высшего общества; парадные платья и костюмы для отдыха – многое позволяют сказать нам о быте и не только богачей и правящих, но и о среде и образах их подчиненных. Как и в чем они выходили в свет, работали, отдыхали и спали.

Сон – удивительная черта живых организмов, занимательно то, что, в частности, человек совершенно незащищен в период сна; зная для чего нам необходим такой полноценный отдых, так же не стоит забывать об опасности, которой он мог подвергнуть нашего предка.

В первобытные времена человек заботясь о своей безопасности старался обустроить место ночлега. Когда ему удалось изучить технологию, которая позволила ему создать одежду – он использовал ее так же для защиты своего тела. Как во время бодрствования, так и во время сна.

В Древнем Египте обычный человек мог позволить себе простого кроя костюм из обработанного льна. Конечно же, он не задумывался о том, что мог бы иметь несколько комплектов. Богатые люди, если и имели множество нарядов, но также не особо задумывались об одежде для сна.

В Японии домашней одеждой состоятельных жителей считалась юката – облегченный вариант кимоно, ее рукава и подол намного короче и

изготавливалась она из более легкого материала. Нижним бельем служила повязка фундоси – она могла быть мужская и женская, а также короткая; держалась только на бедрах и длинная; имела «фартучек» и завязывалась на шее сзади. После надевалась ситаги у мужчин, и хададзюбан у женщин – такой элемент был разновидностью хаори и для богатых являлся лишь частью традиционного «ва-фуку». Так же существовал такой комплект как «дзинбей», состоящий из «рубашки» (прототипом которому служил тот же хаори или же «самуэ» – рабочая одежда японских монахов) и «штанов», это был легкий летний костюм для взрослых и детей любого пола.

Чаще всего спали или в той одежде, которой ходили днем или нагишом. В Средние века в Европе, например, высшие сословия могли, надевая несколько слоев одежды схожего кроя, оставлять под низом изделие из более тонкого материала; оно и служило впоследствии для сна.

Интересная ситуация сложилась на Востоке на территории Южной и Средней Азии, в частности, Индии. Слово «пижама», знакомое нам сегодня, пошло от индийского «рајата», что означало одежда для ног. Это были свободные широкие штаны прямого кроя, закрепляющиеся на уровне талии или бедер. Но и они не служили специальной одеждой для сна, хотя и отмечались самими индусами, как крайне удобные. Европейские исследователи в начале 19 века, британцы, увлеченные культурой Востока, отметили для себя такой необычный элемент гардероба, но не спешили, однако, использовать его.

Сами же европейцы предпочитали ночные сорочки (или шлафроки). Их носили и мужчины, и женщины, различались они разве что длиной и декором. Так же мужчинам полагался колпак; это и защита от холода (не только головы, но и шеи; длинный «хвостик» колпака мог заматываться и исполнять роль шарфа), и замена парикю. Сорочки, опять же, служили предметом нижнего нательного белья, как например, создаваемые в Чехии в конце 15 века «юбки для сна». Правда последние, спустя какое-то время, действительно стали отделяться от «части повседневного наряда» и становились самостоятельными ночными рубашками. Такие могли позволить себе только богатые люди, в частности, женщины.

К 1950 году женские ночные сорочки стали обильно украшаться кружевом и буфами. Что воспринялось критиками не по-доброму.

Постепенно все меняется и человек видит необходимость в отдельном «спальном наряде», этому в большинстве своем способствует развитие технологии ткачества и машинного производства.

Судя по схеме из Google Book's Ngram Viewer, в середине 19 века пижама становится частью народной культуры.

Около 1860 года появилась женская версия современной пижамы – сочетание ночной сорочки и панталон.

Ближе к 20 году пижама трансформируется. Подразумевается спальный костюм, состоящий из свободных штанов и «пиджака»; для

мужчин – считается, что британцы дополнили этим элементом несколько стилизованные индийский «рајата», или же разработанные фирмой Doctor Denton Sleeping Mills комбинезоны для сна с клапаном сзади. И изысканные ночные платья-рубашки, комбинезоны и пеньюары у женщин. Изготавливалась пижама из хлопка, ситца, фланели, шелка, чаще всего была однотонной или же- полосатой. К 1980 году такой наряд почти полностью вытеснил ночные рубашки.

Спустя время, благодаря, Коко Шанель «мужская» версия пижамы становится и «женской» в том числе. Женщинам не сразу понравилась эта идея и они неохотно перевоплощались в такой наряд. Но с выходом кинокартины «Это случилось однажды ночью» с актрисой Клодетт Кольбер в главной роли все изменилось; героиня появилась в кадре в красивой пижаме «мужского фасона» и выглядела она изумительно – это подтолкнуло модниц на смелый шаг.

Пижама вдохновила многих кутюрье. И те всерьез занялись проектированием спальных костюмов. Многие из них, в основном женские, были настолько красивыми и изысканными, что девушки надевали их даже на улицу, пляжи или приемы, дополняя образ аксессуарами; выглядело это экстравагантно и броско. У М. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» есть строчка, в которой как раз отмечается интерес модниц к новому веянию «Опоздавшие женщины рвались на сцену, со сцены текли счастливицы в бальных платьях, в пижамах с драконами...». (Однако спустя время это прекратилось – повлияли на это общественные волнения и, в довершении война).

Около 1940 мужчины по-прежнему облачались в пижамы из шелка и фланели. На картинах Нормана Роквелла замечательно проиллюстрированы домашние образы джентльменов. Женщины, вдохновившись «кукольными пижамами» из прошлого стали наряжаться в их подобия; это был отдельный костюм с топом и панталонами с оборками по краям. В 60-е годы это было обычным стилем для миллионов женщин- яркий пример образ Труди Кэмпбелл из сериала «Безумцы».

После войны уже в 70-е годы пижама становится частью политики. Многие люди поддерживали идею глобализации и носили национальную одежду разных стран; Индия, Китай.

Став частью бельевого стиля, пижамы в современности приобрели невероятную знаковую силу. Сегодня мы можем не ограничиваться в выборе материала; как натуральные хлопок, сатин, шелк, так и синтетические – вискоза и микрофибра – с развитием технологий так же способны нанести любой подходящий рисунок (актуальной для пижамы с 70-х и до сих пор считается тонкая полоска). Фасоны так же пестрят разнообразием; от классического спального костюма с пиджаком и брюками, пеньюаров, до японских пижам-комбинезонов кигуруми.

Dior, Alexander McQueen, Givenchy, Celine и другие дизайнеры еще с 90 х годов 20 века с усердием продвигали пижамные костюмы в уличную моду. В те времена костюмы, говорили сами за себя и являлись яркой провокацией. Удивительно насколько одновременно нежно и по-брутальному остро можно выглядеть в таком стиле.

Пижама, преодолев много лет самореализации и видоизменений, в конце все же добилась своей независимости от прочих деталей костюма. Ее выделение говорит нам не только об смене предпочтений или понимании гигиены, но и о изменении сознания человека. Тот момент, когда он понял, что для сна ему необходим будет отдельный, удобный костюм, говорит о многом; человек может чувствовать себя в безопасности. Пижама – это социокультурное явление, в основе которого – комфорт.

Список использованных источников:

1. Пижама // Краткая энциклопедия домашнего хозяйства / под ред. А. И. Ревина. – М.: Советская энциклопедия, 1960.

2. Пижама // Товарный словарь / И. А. Пугачёв (главный редактор). – М.: Государственное издательство торговой литературы, 1959.

3. Р. М. Кирсанова. Пижама // Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии / под ред. Т. Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1995.

© Колесникова О.В., Щербакова А.В., 2020

УДК 7.035

ИСТОРИЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ КУКОЛ-МАРОТТЕ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И ИХ ВОПЛОЩЕНИЕ В СОВРЕМЕННОСТИ

Колесникова О.В., Куликова М.К.

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

В середине XIX века во Франции были найдены необыкновенные куколки – у них не было ножек. Вместо них палочка из дерева или слоновой кости, но было у них красивое расписные личики и красивые, богато расшитые пелерины. На ее зубчатых краях пришивались колокольчики или бубенцы.

В 19 веке во время балльных сезонов маротка являлась важным аксессуаром для дам высшего общества.

Называли эти безделушки на французский манер «Marotte», что значит «болванка для шляпы», «шутовской жезл с гротескной фигуркой».

Следует отметить, что эта эпоха отличалась увлеченностью древним (XIX век – расцвет Историзма). Проследив историю эволюции кукол-marotte, можно с уверенностью говорить об их связи с шутовским жезлом.

Мода на содержание придворного шута в Европе возникает на рубеже XIII-XIV вв. В инициалах «D» к псалму 52 в образе библейского безумца, спорящего с царем Давидом, узнаваем шут, описание которого является характерным для XIII-XIV вв. Безумец этот мог потрясать дубинкой, которая служила не только как атрибут – скипетр, но и годилась для самообороны в случае если за колкий комментарий кто-либо захотел бы его поколотить. Но уже тогда у шутов в ходу такой аксессуар как марот (marotte – франц.). Это жезл длиной 30-40 см с резным деревянным навершием – кукольной головкой смеющегося шута, которая часто обладала портретным сходством с владельцем.

У французов дубинка-скипетр называлась marotte – этим словечком и сегодня называют причуды взбалмошных людей.

Такой жезл с резной головой, был для шута спутником, собеседником; служил для высказывания критики или острых комментариев, как бы посредством чревовещания.

Некоторые исследователи считают, что марот происходит от стилизованных идолов, которые изображали духов-покровителей рода. Были они почти одинаковые – жезл со скульптурной головой на конце.

В.П. Даркевич в книге «Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв.» отмечает сходство таких домовых, найденных при раскопках в Новгороде с Петрушкой из кукольной комедии – уж очень схожи их лица, похожие глазки и улыбка.

Marotten были распространены в Европе там, где в них больше всего нуждались, соответственно в тех местах, где карнавалы и пышные празднества были не в диковинку – особенно во Франции, Италии и Германии. Балы и маскарады высшего света. А нововведения и изменения в моде так же отражались и на маротках.

Первые куклы-мартоки (1795 г.) были просты – их голова делалась из дерева или папье-маше. Часто изготавливались на заказ персонально, потому имела определенные черты лица, а порой даже являлась карикатурой на известную личность, или же просто изображала шута (джокера).

Кукла была не обыкновенным ярким акцентом или необычным украшением – хотя ее красиво расшивали, украшали шелком и кружевами, пришивали бубенчики, позднее дополняли особым механизмом – музыкальной шкатулкой – но кроме того, такая куколка помогала даме флиртовать с понравившимся ей мужчиной. Мартока даже могла иметь личико подобное лицу фаворита.

Маротте тоже стали видоизменяться и совершенствоваться вместе с кукольной промышленностью. Они обзавелись фарфоровыми головками, а

после изобретения прочного целлулоида в 1870 году и целлулоидными. Становились дороже. Соответственно и украшаться они стали богаче и вычурнее. Некоторые рукоятки оканчивались свистком, назначение которого пока еще неясно.

Некоторые известные французские фирмы (Malet-Noret, Fernand Gaultier), изготавливая классические маротки, в которых заменяли фигуркой танцующей девочки кукольную головку.

Позже эту идею взяли в Германии, такие фирмы как Phiplipp Samhamer, Armad Marseille занялись изготовлением таких кукол.

Семейная мануфактура получала порой необычные заказы от модниц Парижа – доходило до того, что требовалось инкрустировать куклу бриллиантами.

В 1780-х Пьер Жаке-Дроз, часовщик из Ла-Шо-де-Фона, усовершенствовал механизм внутри куклы и создал один из первых прототипов музыкальной щкатулки.

С того момента просуществовали маротте в прежнем виде чуть более ста лет, после головы заменяли на разные фигурки. Хотя, все такими же выпускались маротте Арлекин, Джокер и некоторые.

В период с конца 19 и начала 20 веков маротте постепенно стали забываться, и из неизменного помощника компаньона дам постепенно превратились в безделушки, а еще спустя время остались в детских комнатах как простые детские игрушки.

После чего они были вытеснены осовремененными моделями с подвижными ручками и ножками. Прогресс в изготовлении кукол совершился, фирмы не хотели оставаться позади и учились новым технологиям друг у друга, соревнуясь в первенстве. А сами маротки, проделав такой длинный путь развития, предположительно трансформировались в обыкновенные погремушки.

Сегодня маротте можно увидеть на венецианских карнавалах и в частных антикварных салонах.

Так же мастера могут изготовить их на заказ, но это достаточно дорогое удовольствие, как и 300 лет назад. Ведь для настоящей реплики потребуются дорогостоящие материалы. А если идея для маротки уникальна – то и цена соответственно возрастет.

Возникнув будто бы из ниоткуда, на рубеже XIX-XX веков, куклы-маротки стали популярны среди высших слоев населения. Оставаясь аксессуаром и украшением, они оставляли за собой функционал и символику и, в первую очередь, как и каждая деталь костюма, подчеркивали статус владельца.

В наше время интерес к куклам не угасает; проходят выставки, где талантливейшие мастера демонстрируют свои работы. Особенно популярны шарнирные куклы из различных материалов (полимерная глина, дерево, металл и др). При этом эстетика взята не только мастерами-

кукольниками; художники по орнаменту не боятся использовать мотив человека или человеческого, кукольного в своих работах; дизайнеры, такие как Ganor Dominic, играют с фактурой добавляя лица на аксессуары – обувь и сумки.

В современном мире, по моему мнению, возможно существование марота; уже никак жезла, но как все то же декоративное навершие, только для трости или зонтика, что актуальнее. Предпочтительнее использовать дерево, следуя тенденциям и стремлению к натуральным материалам.

Задача создать модельку лица так, чтобы она оставалась эргономична и хорошо лежала в руке, не имея лишних выступов и деталей.

За героя скульптурного навершия, следуя традиции, можно взять самого шута, джокера, арлекина. Тема Средневековья и Венецианского театра масок актуальна из года в год, о чем свидетельствуют модные показы; с стилизованными головными уборами (Оливье Рустен и Джамбаттиста Валли), широкие, объемные рукава (Alexandre Vauthier и Schiaparelli) и другие.

Список использованных источников:

1. В.П. Даркевич «Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX - XVI вв.» / 1998, №1, с. 140-146

2. «Marotte», Журнал о старинных куклах
<https://happydolls.livejournal.com/3298.html>

3. «Эпоха масок. Полночь!»
<https://beta.diary.ru/~decadancemaska/p190376807.htm?oam>

© Колесникова О.В., Куликова М.К., 2020

УДК 687.01

АНАЛИЗ КОЛЛЕКЦИИ IRIS VAN HERPEN «SENSORY SEAS»

Колиева Ф.А.

Северо-Осетинский университет им. К.Л. Хетагурова, Владикавказ

Гобеева А.В., Гетманцева В.В.

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина

(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва

Использование инновационных решений в одежде – вопрос, который волнует многих ведущих дизайнеров. Наделить вещь новой функцией, новым оригинальным образом, заставить потребителя заинтересоваться продуктом, все это является глобальным направлением современного производства и современного рынка, ориентированного на клиента [1].

Одним из таких экспериментаторов в мире моды является Iris Van Herpen [2]. Она обращается к новым технологиям, к новым тканям, к новым рабочим инструментам, при этом в ее творчестве имеют место и традиции [3].

Коллекции «Sensory seas» (Сенсорные/Чувственные моря) выбрана авторами, как источник вдохновения для создания новых творческих работ (рис. 1).



Рисунок 1 – Коллекция Iris Van Herpen «Чувственные моря» [5]

Iris Van Herpen – очень яркий дизайнер, продвигающий новаторские идеи, инновационные технологии и новый взгляд на одежду. Считают, что все изделия коллекции дизайнера скульптурны, они идеально подчеркивают красоту человеческого тела и уникальность его формы. Изделия автора вызывают очень разные эмоциональные состояния. Её изделия сложны, но романтичны; эксцентричны, но очень женственны и нежны [4].

Дизайнер украшает свои изделия неординарными элементами, используя новые подходы, новые материалы. Рассматривая изделия коллекции Iris Van Herpen, довольно сложно определить приемы и технологии, которые она использует в работе.

Очень разнообразен спектр материалов, используемых Iris Van Herpen в её коллекциях. Но во всех изделиях прослеживается несколько любимых ею материалов, таких как «стеклянная» органза и шелк. С помощью этих материалов дизайнер добивается желаемых результатов во время творчества и демонстрирует свои идеи во время показов мод. В коллекциях автора можно встретить атласные ткани, шифоновый сетчатый трикотаж в телесных тонах, которые служат основой для творений дизайнера. Единение разнообразных материалов в одной коллекции позволяет достигать оригинальные неожиданные эффекты, от легкого удивления до всплеска потрясения. Дизайнер создает изделия из латекса, оргстекла, углеродного волокна, полиэтилентерефталата, стекловолокна и многих других материалов, даже не предназначенных для изготовления одежды (рис. 2).



Рисунок 2 – Особенности построения коллекции Iris Van Herpen Sensory seas [5]

В зависимости от видения своей модели Iris Van Herpen прибегает к различным средствам, привлечшим ее внимание. Интересной является работа Herpen с различными полимерами и изготовление одежды методом

трехмерной печати. К сожалению, источники не отображают ассортимент используемых дизайнером полимеров. Если проанализировать современные возможности, то из ассортимента гибких, мягких и пластичных полимеров, представленных на современном рынке, можно выделить два: FilaFlex и TPU 92A-1. Немногие 3D-принтеры подходят для этого типа материала. Использование таких нитей позволяет добиться максимального соответствия пластических свойств полимера свойствам ткани [6].

Как правило, объемно-пространственная форма одежды задается общей концепцией коллекции. Изделия коллекции Iris Van Herpen «Sensory seas» созданы по образу и подобию обитателей морских глубин. Формы и структуры произведений Herpen более странные и более удивительные, чем существа, найденные на Голубой планете.

Детальный анализ коллекции позволяет выявить несколько конструктивных особенностей создания формы изделий.

Первым методом, привлечшим внимание авторов, можно назвать жесткий пластиковый каркас, благодаря использованию которого становится возможной трансформация формы изделия в соответствии с задумкой автора.

Второй способ – это необычные дизайнерские решения – декоративное деление изделия. Данный способ позволяет создавать неожиданные формы и поверхность одежды, такие как чешуя, рельефы и др.

Третьим методом конструктивного создания формы можно выделить использование растягивающихся и движущихся материалов.

Четвертый способ – это использование технологии трехмерной печати поверх органзы, что способствует добавлению жесткости к свойствам материалов, а результатом является появление дополнительного способа создания формы.

Пятый способ заключается в использовании плетений из узких полосок материала, что также является способом создания формы и дизайна изделия.

Возможности, используемые и демонстрируемые в коллекции Iris Van Herpen Sensory seas, являются примером богатой перспективы [6] в области использования инноваций при создании одежды. В этом плане могут быть широко использованы и материалы, и новые технологии, что сопровождается созданием новых ярких образов и произведений.

Рассматриваемая в качестве источника коллекция Iris Van Herpen насыщена большим количеством идей, цветовых и конструкторских решений, что делает очевидным повышенный интерес молодых дизайнеров к ее работе.

Список использованных источников:

1. Гетманцева В.В., Ильинская Л.А. Анализ потребительского спроса на «напечатанные» предметы одежды// В сб. материалов I международной заочной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социально-экономического развития современного общества». - 2020 г.- С.161-164.

2. Басов В.С., Кондратенкова Л.Ф. Haute couture. Исторические аспекты возникновения и перспективы развития//Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. -2019, № 1.- С. 341-347.

3. Фадеева Т.Н., Петрикова А.Н. Креативность в дизайне на примере коллекций Iris Van Herpen и Gareth Pugh//В сб.: Развитие креативности личности в современном образовательном пространстве. сборник материалов международной научно-практической конференции. -2017. -С. 139-142.

4. Кутдусова Р.Р. Айрис Ван Харпен: мода XXI века// в сб.: Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра. материалы международной научной конференции. под ред. С. И. Бугашева, А. С. Минина.- 2019. -С. 1012-1015

5. Iris Van Herpen [электронный источник] <https://www.irisvanherpen.com/>. Дата доступа 15.10.2020

6. Шахматова Ю.Д., Гетманцева В.В., Андреева Е.Г. Использование аддитивных технологий в производстве одежды// В сб. мат. Междунар. науч. студ. конф. "Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности", Ч.2. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина.- 2018. - С.239-242. (17-19 апреля 2018 г., РГУ им. А.Н. Косыгина)

7. Новоселова А.В., Гетманцева В.В. Анализ способов внедрения аддитивных технологий в швейную промышленность// В сб. трудов Всероссийской научно-практической конференции "Научные исследования и разработки в области дизайна". - Кострома: Изд-во КГУ.- 2019.- С. 146-149

© Колиева Ф.А., Гобеева А.В., Гетманцева В.В., 2020

УДК 7.048

АНАЛИЗ ШРИФТОВОЙ ЖУРНАЛЬНОЙ ГРАФИКИ И СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ В ПРОЕКТИРОВАНИИ МОЛОДЕЖНОЙ КОЛЛЕКЦИИ

Колташова Л.Е., Колташова Л.Ю.

Научный руководитель Алибекова М.И.

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

Что такое иллюстрация? Иллюстрация (от лат. Illustration) наглядное изображение, описание. Этот термин используется в художественной графике и выполняет сложную задачу – дать читателю зрительное и образное пояснение, с помощью рисунка дополнить литературный текст графическими пояснениями и изображениями.

Сам термин иллюстратор появился в средние века и обозначал человека, исполняющего рисунки в книгах. В период средневековья была развита книжная миниатюра.

С появлением книгопечатания и тиражирования журнал стал выполнять функцию общественной коммуникации. Первые журналы появились в начале XVII в. во Франции и Германии, первоначально они носили развлекательный характер [1]. Позже появляются новостные журналы. В Англии начинает издаваться первый журнал с женскими моделями – «Vogue». Первые журналы состояли не только из текста, но и включали в себя большое количество иллюстраций и украшений. К созданию таких журналов привлекали самых модных художников-иллюстраторов [2].

Главными принципами журнального оформления стали образцы книжного оформления, такие, как выделение титульного листа, цельность текстовых полос и иллюстраций. Журналы не имели толстой, плотной обложки, твердого переплета, в отличие от книг не претендовали на долговечность и дороговизну. Журнальную графику раннего периода отличает обилие сложных элементов, витиеватых рамок, наличие геральдических щитов и эмблем [3].

Интересно развивалась российская журнальная иллюстрация. До конца XVIII века окружающая действительность изображалась художниками-иллюстраторами аллегорически: появляется карикатура, сатирические издания «Будильник», «Стрекоза», «Искра» [4].

Современная журнальная иллюстрация характеризуется огромным разнообразием стилевых решений для разных по тематике журнальных изданий. Сегодня рисованные иллюстрации не редко можно встретить в журналах, сегодня профессия художника-иллюстратора востребована, как никогда. Иногда иллюстрации, выполненные от руки, дополнительно

проходят через фильтры графических редакторов, что делает их наиболее эффектными и современными. Часто художники включают в свои иллюстрации шрифты и надписи, многие красивые иллюстрации со страниц журналов перебираются в костюм. Мода на принты и фэшн-иллюстрацию давно утвердилась в молодежной моде.

Современная графика (журнальная графика) поражает своим разнообразием: она встречается нам повсюду: это открытки, упаковки, оформление интерьера, печатная продукция (газеты и глянцевые журналы), одежда.

Анализируя журнальную графику, можно выделить основные ее составляющие:

- иллюстрации (фэшн-иллюстрации);
- шрифтовая графика: буквы (буквицы), заголовки, лозунги, тексты;
- реклама;
- фотография (фотоколлаж).

Мода не может быть сама по себе. Мода (фр. mode, от лат. Modus – мера, образ, способ, правило, предписание) – совокупность привычек, ценностей и вкусов, принятых в определённой среде в определённое время.

Принято считать, что моду поддерживают два основных устремления. Первый – подражание с целью перенять опыт или хороший вкус. Вторым – давление социальной системы: страх оказаться вне общества, боязнь изоляции и т.д. По другой классификации, подражание само по себе является формой биологической защиты [5]. Поэтому журнальная графика оказывает на моду свое влияние и воздействие.

Многие молодые дизайнеры современное течение трактуют по-своему смело и стильно. Ярким и смелым доказательством этого служит коллекция 2019 года, известного модного американского дизайнера Джереми Скотта.

Черно-белая коллекция дизайнера бросает обществу вызов.

Коллекция словно оделась в журнальные и газетные страницы. Яркие шрифты, выделяющиеся принты-заголовки привлекают своими броскими названиями: «опасно», «скандал», «сумасшедший».

Таким образом дизайнер старается раскритиковать современную «желтую» прессу, которая ищет скандальные заголовки, выдумывая и раздувая, как мыльный пузырь, оторванные и далекие от правды истории. Коллекция Джереми построена на сочетании черных и белых цветов. Цветовой контраст моделей усиливается таким графическим приемом, как позитив и негатив, когда на табличках черного цвета пишутся слова и фразы белым шрифтом и наоборот. В своих графических принтах художник использует различные шрифты: шрифты с наклоном, шрифты с надсечками, шрифты с различной толщиной букв. Интересно и своеобразно трактуются в костюме написание фраз, совсем отличное как в

журналах и книгах. Надписи Джереми располагает по диагонали и даже в хаотичном порядке.

Вдохновившись модными глянцевыми журналами, творчеством американского дизайнера Джереми Скотта и учитывая последние модные тенденции был составлен мудборд-коллаж, включающий разные интересные графические подборки.

Мудборд – это первый этап в художественном проектировании коллекции – доска желаний и поисков. В нем соединились как графические, так и цветовые подборки. Особый акцент в мудборде сделан на принты, ключевыми являются шрифты и буквы, а также орнаментальные решения, в основе которых лежат буквы и слова (рис. 1) [6].

В разработке эскизной части капсульной коллекции использовался молодежный ассортимент одежды: пальто, куртки, плащи, комбинезоны, юбки, брюки, головные уборы, обувь.



Рисунок 1 – Разработка молодежной коллекции на основе шрифтовой графики: а) мудборд; б, в) творческие эскизы

Коллекция для молодежи поэтому в выборе материалов предпочтение уделялось трикотажным, курточным, джинсовым материалам. В коллекции используются кожаные вставки (эко кожа), так как материал имеет хорошие эстетические свойства, разнообразие цветов и приятную мягкую фактуру [7]. Основные цвета коллекции: черный, белый, серый, голубой, красный.

В результате проведенного анализа образцов журнального дизайна различных периодических печатных изданий и модных журналов прослеживается тенденцию к использованию в костюме шрифтов, надписей, заголовков и целых текстов. Надписи используются в принтах и несут не только эстетическую функцию, но и являются носителем информации, в редких случаях это короткие сообщения или лозунги.

Журнальная графика проникла в современную моду, она шагнула со страниц периодических и глянцевых журналов в современный костюм, воплощаясь в молодежном «бунтарском» образе. То, что сегодня освещает пресса: заголовки, лозунги, скандальные выражения, подхватывают дизайнеры, внедряют в свои коллекции с целью обратить на себя внимание. В надписях (принтах) на одежде призывы, катаклизмы, военные конфликты, сохранение природы и отражение многих проблем современного общества. Дизайнеры через костюм стараются донести до людей важную и злободневную информацию.

В разработке молодежной коллекции использовалась шрифтовая журнальная графика: буквы; заголовки; лозунги; тексты и фразы, которые несут мотивационный характер и направлены на то, чтобы молодежная аудитория обратила внимание и расставила важные приоритеты в жизни. Молодым и активным нужно стремиться и совершенствоваться, иметь увлечения и любимые занятия, ценить свое время и рационально его использовать: «делай то, что любишь», «сегодня никогда не повторится», «сила мысли», «звезды дарят свет».

Суммируя всё вышесказанное, можно сделать вывод, что журнальная графика, с начала существования журнальных изданий, была важной составляющей облика журнала. Развитие журнального оформления тесно связано с техническим прогрессом и направлениями в моде.

Новые компьютерные технологии оказывают на журналы большое влияние. В журналах все чаще видим визуальные эффекты, использование графических редакторов, что значительно меняет облик современного журнала, а он в свою очередь меняет жизнь и современную моду.

Список использованных источников:

1. <https://nauchkor.ru/pubs/graficheskaya-illyustratsiya-kak-element-dizayna-sovremennogo-zhurnala-587d36615f1be77c40d58e0b>
2. FASHION – эскиз и его современная интерпретация. Смекалкина Д.С., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И., Сборник Материалов XX Международной научно-практической конференции «Наука в современном информационном обществе», North Charleston, USA, 2019г., Издательство: LuluPress, Inc, С.12-15.
3. <http://www.breathjournal.com/джеремии-скотт-показал-новую-коллекцию/>
4. <https://www.dem51.ru/post/2019/05/01/>
5. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мода>
6. Графика модного эскиза. Алибекова М.И., Колташова Л.Ю., Учебное пособие — М.: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018. — 6,27 МБ, С. 110.
7. Графика А. Лопеса как основной прием в создании модного эскиза. Егорова Я.Е., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И., Сборник «Социально-гуманитарные инновации: стратегии фундаментальных и прикладных научных исследований. Материалы Всероссийской научно-практической конференции; Оренбург. гос. университет., Оренбург: ОГУ, 2019г., С.1011-1016.

© Колташова Л.Е., Колташова Л.Ю., 2020

УДК 687.016:316.728

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ФАКТОР МОДЫ: СОЦИАЛЬНАЯ МАСКА КАК ИНСТРУМЕНТ ВИЗУАЛЬНОЙ ЭКСПРЕССИВНОСТИ

Кондакова Ю.В., Парфенова Н.И.

Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Екатеринбург

Современное человеческое сообщество – это высокоразвитая структура, система, состоящая из разнообразных элементов, являющихся в совокупности единым целым. Визуальные средства коммуникации играют в социуме особенно важную роль, позволяя человеку не просто ориентироваться в пространстве, а быть активным элементом системы. В представленных тезисах более подробно в контексте социальной коммуникации будут рассмотрены инструменты визуальной экспрессивности, среди которых выделяется социальная маска – определенный фиксированный образ, выраженный в наборе символов, намеренно (бессознательно) проецируемых во внешности или ролевом поведении индивида.

Феномен визуальной экспрессивности тщательно анализируется в книге О. Штайн «Маска: стратегии идентичности» [1], где подчеркивается, что базовые стратегии поведения живых существ предполагают: любой визуальный маркер является сигналом, несущим определённую информацию вовне. На этом основании внешние характеристики являются не чем-то вторичным, а их следует отнести к значимым визуальным средствам коммуникации. Лицо, внешний вид, манеры, наконец, одежда могут рассказать многое не только о самом человеке, но и дать достаточно много информации о социальной среде – как о непосредственном окружении, так и о социуме в целом.

Для того, чтобы ответить на вопрос, каково значение визуальной экспрессивности в социальной коммуникации, стоит обратиться к такому явлению, как феномен «лицевости» [2, с. 276], который демонстрирует, как лицо обретает два модуса выразительности. Первый из них рассматривает лицо как маску, основная цель которой – интегрировать субъектность человека, предотвратить его расщепление на множественные сущности, объединив под одним «лицом», то есть создать собирательный образ конкретной личности. Во втором случае лицо представляется как экран, где наиболее важной является функция экспрессии, то есть доминирует аффект, посредством которого утверждается статус присутствия человека. Таким образом, лицо является двусторонним каналом связи и лишь отчасти принадлежит человеку, так как всегда является ответом на взгляды других людей. То же самое можно сказать и о визуальной выразительности в целом – она также становится посредником между индивидом и

обществом. Внешний облик не только транслирует информацию во внешнюю среду, но и способствует идентификации человеком самого себя.

В частности, модная одежда представляет собой сложный коммуникативный код, посредством которого можно считывать разнообразную информацию об индивиде, например, стремление к более высокому социальному статусу, наличие тех или иных потребностей, установка следовать принятым в обществе стандартам и т.д. С помощью внешнего вида мы позиционируем себя, присоединяясь к одной социальной группе и сепарируясь от другой. Даже своё отчуждение от моды мы показываем с помощью её же продукта – одежды.

Феномен моды всегда неразрывно связан с теми или иными социальными трансформациями, культурными и общественными явлениями своего времени. Следовательно, внешний вид человека не может быть сведен только лишь к его желанию самовыражения – это всегда в той или иной степени ответ обществу. Характерно, что в романе М.Д. Рассела «Дети Бога» данная идея сформулирована следующим образом: «цель одежды не защита и украшение, но различие, чтобы каждого держать на присущем ему месте, чтобы приветствия были правильно отмерены, а почтение надлежащим образом распределено» [3, с. 111]. Таким образом, модная одежда как визуальная оболочка индивида способна свидетельствовать о положении дел в мире – облик человека становится лакмусовой бумажкой, реагирующей на любые изменения в обществе. В наше время модная одежда может быть индикатором степени классовой дифференциации, респектабельности и вкуса, знаком принадлежности к определенной социальной группе, а также, что немаловажно, может быть тем, что «способствует коллективному приспособлению к изменяющемуся миру в подвижном мире разнообразных способностей» [4, с. 289].

В контексте социальной коммуникации одежда и другие атрибуты внешнего образа являются маской тела, актуализируя не его физиологическое значение, но символическое. При этом среди инструментов визуальной коммуникации от маски-как-материального объекта следует отделить маску-как-социальную роль. Социальная маска реализует свою функцию в пространстве общественных связей и социального взаимодействия, представляя собой определенный образ, выраженный в наборе символов, которые намеренно или бессознательно проецируются человеком в ролевом поведении и во внешности. Функции социальной маски не ограничиваются взаимодействием с внешним «своим», но также включают в себя связь с внешним «чужим» и с внутренним. Через выстраивание границ своей личности посредством претворения образа в жизнь происходит «присвоение» тела. Тело человека, всегда отождествляющееся с микрокосмосом, осваивается с помощью одежды, внешнего образа, аксессуаров, татуировок и прочих проявлений

визуальной экспрессивности. Еще Гегель подчеркивал, что одежда есть не что иное, как проявление телесного «Я»: «Одежда лишь подчеркивает по-настоящему позу. На него следует смотреть даже как на преимущество, поскольку она скрывает от нашего непосредственного взора то, что в качестве чисто чувственного лишено значения...» [5].

В подтверждение смыслового значения одежды как маски О. Гребенникова в исследовании «Телесная маска человека» [6] приводит лексическое значение слова «костюм» – «привычка», «обычай», а в множественном числе – «нравы». Так, в театральном искусстве функция маски предполагает изображение наиболее типичных черт персонажа, его собирательный портрет и концентрацию образа. В свою очередь, одежда получает такую же стабильную семантику, как маска. С одной стороны, одежда функционирует как защита тела, в данном случае не столько от физических факторов, а, скорее, в значении «одежда-покров»; с другой же, с помощью одежды тело становится частью некой знаковой системы, являя внутреннее во внешнем. Вместе с тем, неприкрытое, обнажённое человеческое тело лишено знаков, оно имеет лишь физиологическое значение. Видимым же человек становится лишь тогда, когда его тело принимает на себя семантику вещей. Реализуя функцию социокультурного кода, одежда становится символическим знаком личностных особенностей и рода занятия, воплощает новейшую эстетику, указывает на идентичности – национальную, возрастную, гендерную, а также информирует о социальном статусе, вероисповедании и профессиональной принадлежности индивида.

В ряде исторических эпох семантика внешнего облика имела настолько большое значение, что смена одежды была равнозначна сущностной трансформации человека. В этом случае визуальный образ был закрыт для имитации и игрового процесса, так как внешний облик был строго закреплён за определённой социальной ролью. Однако, развитие моды, которая несла в себе импульс системных изменений, приводит к обесцениванию сугубо символической значимости одежды и актуализации ее семиотических возможностей. Постоянная перемена образов более не связана с кардинальной сменой сущности, становясь игрой. В связи с ускоренными жизненными процессами, которые позволяют быстрее свыкаться с новым обликом, современный человек имеет возможность менять свою идентичность посредством смены гардероба, не затрагивая при этом глубинной сущности.

Жизнь человечества ускорилась с приходом технической революции, а сегодня, на момент всеобщей цифровизации, скорость и объём информационного потока стали ещё больше. Эти изменения влияют и на коммуникацию, а, следовательно, на одежду и моду, в частности. Так, активное развитие дополненной и виртуальной реальности – уже происходящий процесс, который предоставляет человеку возможность

пользоваться ещё одной маской – цифровой. Виртуальный портрет – транслируемый образ в цифровом пространстве, действия и способ общения в нём – подвержен динамике в той же степени, как и реальный. Ярким примером социальной маски в цифровом пространстве является виртуальная одежда – новое, но уже довольно популярное явление. Хотя сегодня трудно представить обособленное от материальной одежды существование виртуальной – чаще всего 3D-одежду выпускают бренды, производящие физический продукт – в будущем, с развитием цифровой реальности, вероятно, последует обособление цифровой одежды от материальной. Стоит заметить, что этот процесс не будет заменой реальной одежде, а, также, как и виртуальный портрет по отношению к социальной маске – станет одной из её форм. В частности, одним из показательных примеров является бренд виртуальной одежды дизайнера Регины Турбиной [7]. Цифровой гардероб, не ограниченный рамками материального мира, является новым способом создания образа и выполняет одну из основных функций одежды – визуально-коммуникативную.

Итак, если в двадцатом веке можно было выделить основной стиль десятилетия, отражающийся в одежде и культуре, то в современных реалиях тренды меняются с поразительной скоростью, а выделить один преобладающий стиль становится невозможно за счёт широкого разнообразия и высокого темпа смены тенденций. Тем не менее, за скоростью и шумом в перемене тенденций скрываются не только отрицательные явления (например, феномен быстрой моды), но и положительные, в частности, возможность выбора. В наши дни модная одежда как визуальная оболочка индивида способна свидетельствовать о положении дел в мире – облик человека становится лакмусовой бумажкой, реагирующей на любые изменения в обществе. Одежда сегодня – это собственное высказывание человека, в наше время мы максимально близки к самостоятельности в выборе своего облика, человек не обязан соответствовать нормам своего социального статуса, происхождения, и также он не является заложником одного центрального модного тренда. При всём многообразии функций (ритуальных, защитных, экспрессивных и бытовых) одежда, как маска, так или иначе, всегда остаётся тем самым ключевым маркером, инструментом передачи информации о мире.

Список использованных источников:

1. Штайн О.А. Маска: стратегии идентичности. –СПб.: Алетейя, 2016. – 159 с.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екб.: У-Фактория, 2010. – 895 с.
3. Рассел М.Д. Дети Бога. – М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 509 с.
4. Blumer G. Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection // The Sociological Quaterly. 1969. Vol.10. №3. P.275-291.

5. Гегель Г. Лекции по эстетике. В 2 т.: Т.2. – СПб.: Наука, 1999. – 602 с.

6. Гребенникова О.М. Телесная маска человека // Гуманитарные исследования. Ежегодник. Вып. 10: Межвузовский сборник научных трудов. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2005. – С. 126–131.

7. Replicant Fashion [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://replicant.fashion/digitalfashion> (дата обращения: 28.09.2020).

© Кондакова Ю.В., Парфенова Н.И., 2020

УДК 687.016:316.728

ЭСТЕТИКА МИНИМАЛИЗМА КАК ПОТЕНЦИАЛЬНАЯ ОСНОВА НОВОГО СОЦИАЛЬНОГО ТРЕНДА

Кондакова Ю.В., Суменкова В.Е.

Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Екатеринбург

Минимализм входит в моду на рубеже веков, в тот переломный момент, когда старое уже приелось, а новое пока еще не создано. Девиз этого стиля «чем меньше, тем лучше... в разных странах имеет свои отличительные черты, но любовь к комфорту присуща всем его проявлениям» [1, с. 199]. Минимализм – отражение той ситуации, когда общество все больше чувствует потребность в упрощении своей жизни, окружив себя более простыми, но функциональными вещами. Опираясь на эти принципы человечество, с присущим ему аскетизмом, ставшим более значимым и понятным для мира, опирается на ключевые признаки минимализма.

Обращаясь к понятию данного стиля, можно выделить четкие и понятные черты данного направления: простота, лаконичность, лежащая в основе стиля геометрия форм, природная гамма и высокая функциональность. Погружаясь в самые истоки данного направления, можно заметить, что на первом плане находится не четкость и выразительность линий, а качественные материалы и точность исполнения для наиболее выразительной передачи, выражающей идею минимализма. Именно за счет этого одежда, которой не только не присуща вычурность, но которая отрицает избыток декоративных деталей, доходя порой до абсолюта отрицания, может быть и используемой в различных повседневных ситуациях, и легко превращаться в роскошный наряд.

Следует отметить, что лаконичность выразительных средств и предельная простота – ключевые признаки минимализма, который «избавил моду от лозунга «посмотри на меня» и стал большим, чем модный тренд – он стал духом времени» [1, с. 198]. Широкому распространению в современных реалиях минимализма способствует нестабильная экономическая ситуация во всем мире. Одежда, которую

начали выпускать дизайнеры, сильно изменилась эстетически по сравнению со стилем девяностых, она стала простой и универсальной, легко сочетаемой между собой.

Характерный для данного стиля аскетизм, обращающий и погружающий современного человека вглубь себя, также дает постичь свой тайный смысл. Так, общество с его всепоглощающим желанием окружить себя более дорогими предметами роскоши зачастую ненужными для него, все больше и чаще начинает рефлексировать в направлении более осознанного подхода к выбору вещей и потребностей. Глубокое понимание этого направления «подводит жизнь общества к осознанным вещам и проявлению жизненных позиций» [2].

Проявление материальной сознательности – это социальный феномен, являющийся реакцией на возрастающее беспокойство населения развитых стран относительно экологических и социальных проблем планеты. Феномен находит свое отражение в повышенном интересе покупателей к происхождению и составу покупаемой продукции или услуги, социальным условиям производства, социальной ответственности компании производителя, способах утилизации товаров и т.д.

Ускоренный рост уровня потребления в XXI в. заставил обратить на себя внимание специалистов из различных областей. Так, автор труда «Дизайн для реального мира» В. Папанек в своей работе обращает внимание на деградацию сущности дизайна в современную потребительскую эпоху. Анализируя нездоровые тенденции развития культуры потребления, В. Папанек подчеркивает важность «интегрированного» дизайна и предостерегает дизайнеров от стимуляции роста культуры потребления «...дизайн – основа всей деятельности человека. Любая попытка выделить дизайн, сделать его вещью в себе срывает против присущего ему значения первичной базовой матрицы жизни» [3, с.74].

Расточительный образ жизни и показное потребление призваны создать активно демонстрируемый имидж социального благополучия, что отвечает требованиям и социокультурным нормам общества потребления, формирование которого происходит благодаря вполне осознанным практикам манипулирования, ориентирующим человека на бесконечное приобретение, в сущности, ненужных товаров. Проблема излишнего потребления вскрывает еще несколько связанных с ней проблем, таких как глобализация производства, вследствие этого – низкая социальная ответственность компаний-производителей одежды в странах третьего мира.

Вместе с тем, «минимализм – рациональное и разумное потребление, освобождение пространства от лишних вещей и ненужных деталей» [4]. Наполняя пространство лаконичными и функциональными вещами, современный человек наиболее рационально приходит к пониманию своих

целей и смысла деятельности. Таким образом, в социуме появляется такое направление, как осознанное потребление, создающее повышенный интерес к стилю минимализма и его характеристикам.

Действительно, минимализм позволяет уменьшать количество приобретаемых вещей за счет многофункциональности применения одежды и различных способов ее сочетания с другими видами изделий и аксессуарами. Данный стиль позволяет сделать обыденные и простые на первый взгляд вещи более востребованными. Спокойные пропорции, простые формы, нейтральные цвета моделей позволяют отразить глубинную наполненность стиля, позволяющей поклонникам минимализма акцентировать тем самым внимание на подлинном смысле своих желаний, внутреннем мире современного человека.

Минимализм – это актуальное явление в дизайне, искусстве, моде, архитектуре и музыке. Эстетическая тактика данного направления определяется его внутренним смыслом, позволяющее обществу получить то, в чем оно нуждается. Визуально данный стиль поражает своей скупостью на детали и декор, но это и его принцип, позволяющий погрузиться вглубь. Глубина и наполненность минимализма может отталкивать своей сложностью в определяющей ее сути. Как отмечал Людвиг Мис ван дер Роэ: «Меньше – значит больше» [5] – это высказывание, являющееся тезисом в работах знаменитого архитектора, очень четко и ясно дает понимание, почему минимализм прекрасно подчёркивает индивидуальность.

Впервые термин минимализма использовал в искусстве в 1960-е годы Дональд Джад, исследовавший в своих работах объем, цвет, интервал и пространство, концентрирующий внимание на взаимосвязи между окружением, зрителем и объектом и подчеркивающий значимость ритма, окружающего пространства и форм. В одном из своих произведений «Untitled» (представляет собою вертикально расположенные блоки из алюминия, прикрепленные к стене и создающие ассоциацию с некими полками) он описывал минимализм как «простое выражение сложной мысли» [6].

Характерно, что «данное определение достаточно точно суммирует то, что олицетворяет минимализм в моде – желание создавать практичную и функциональную, но технически и концептуально безупречную одежду. Вся история одежды двадцатого века – история минимализма. Этот стиль можно назвать отправной точкой, чистым листом, к которому дизайнеры возвращаются в моменты благополучия или кризиса для переосмысления себя и изобретения новой моды» [7]. Таким образом, деятели дизайна, работающие в начале XX века, стремились утвердить нетрадиционные и совершенно новые начала, продиктованные временем. Дизайнеры искали возможность переосмысления назначения женского гардероба:

современность требовала практичности, укорачивания юбок и упрощения силуэта и смыслов.

Минимализм в начале XXI века делает моду доступной новым социальным группам населения. В современном обществе эстетика минимализма выводит на первый план свое концептуальное значение, распространяющееся на стиль жизни и одежду в целом. В кризис современного общества, эстетика данного направления актуализирует вечные человеческие ценности.

Сегодня в век переизбытка потребления и информации, люди возвращаются к простоте. Современное общество более осознанно относится к потребляемым товарам: рождается новое поколение, воспитанное на осознанном потреблении, что позволяет развиваться трендам, акцентирующим внимание на внутренней составляющей одежды и в меньшей степени обращающим внимание на внешнюю оболочку, тем самым делая ее как можно проще: «минимализм основан на принципах “бритвы Окрама”, который гласит, что те элементы, которые не являются необходимыми, нужно удалить, чтобы получилось нечто более простое, таким образом, уменьшается риск возникновения противоречий, неясности и излишеств» [1, с. 206].

Список использованных источников:

1. Найденская Н., Трубецкова И. Минимализм в моде // Найденская Н., Трубецкова И. Триумф черного платья. Создай свой неповторимый стиль. М.: Издательство «Э», 2016. – С. 198-221.

2. Минимализм в архитектуре и дизайне 1990-2000 годов [Электронный ресурс] Режим доступа: https://studbooks.net/2307611/nedvizhimost/istoriya_vozniknoveniya_minimalizma (дата доступа 01.08.2020).

3. Папанек В. Дизайн для реального мира. – М.: Дмитрий Аронов, 1984.- 416 с.

4. Что такое минимализм и с чем его едят. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.adme.ru/svoboda-kultura/5-dokazatelstv-cto-minimalizm-nuzhen-kazhdomu-iz-nas-pryamo-sejchas-1754715/> (дата доступа 03.9.2020)

5. Минимализм [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://studio-bk.ru/minimalism-style> (дата доступа 07.09.2020)

6. Минимализм Дональда Джада [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://design-mate.ru/read/people/minimalism-of-donald-judd> (дата доступа 20.10.2020).

7. Минимализм в моде. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fyrclothes.ru/diary12> (дата обращения 15.09.2020).

© Кондакова Ю.В., Суменкова В.Е., 2020

УДК 792.8

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ РУССКИХ ПРОМЫСЛОВ
КАК ОСНОВА СТИЛИЗАЦИИ
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА**

Кондаусова Д.Д.

Научный руководитель Ковтун А.В.

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

Русское народное творчество является источником для развития народно-сценического танца. Благодаря его многообразию каждый хореограф сможет найти источник вдохновения для реализации постановок в современном мире. Несмотря на то, что русский народный танец истоками уходит в Древнюю Русь, в основе которого лежали народные игрища, обряды, песни и хороводы, он неизменно развивается, перерабатывается сообразно с требованиями современной жизни и обогащается новым содержанием. Но не стоит забывать о наследии и традициях русского народа, о его могущественном опыте и многообразии региональных культур. Сохранение и возрождение русского народного творчества возможно на основе обращения к истокам традиционных культур, к промыслам России. Бережное отношение к культуре и сохранение ее позволит каждому в полной мере осознать значимость и передать опыт новому поколению.

Создание художественного образа в хореографическом произведении является важной задачей для каждого хореографа. Ведь образ в танце отражает действительность, благодаря ему зритель раскрывает картину мира и сюжетный ход автора, особенности композиции. Поэтому так важно тщательно относиться к выбору и точным знаниям в этой области. Прежде чем приступить, необходимо отобрать необходимый материал для дальнейшего изучения темы, углубления и ее реализации. Образы возникают лишь на основе знаний, опыта и вдохновения автора. Затем благодаря движению в танце, мимике, манере, этот образ возникает в сценическом хореографическом действии. Образный танец наполнен внутренним смыслом и идеей. Благодаря образу зритель может уловить информацию о человеке, о народе, о времени, о регионе. Танец, который лишен хореографического образа, лишен смысла. Сценический образ – это сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии, благодаря рисунку танца, хореографической лексике, мимике, драматургии, музыки.

За основу художественного образа в данном случае берется русское народное творчество – промыслы. Начиная с глубокой древности люди

выражали различные эмоциональные состояния пластическими движениями. Народный танец является своеобразной летописью жизни народа, с его бытом, нравом, обычаями, географическими условиями. На протяжении многих лет люди выражали в танце трудовой процесс, обряды, войны, охоту. Затем танец и лексика видоизменялись, но тот богатейший опыт дал толчок развитию и до сих пор многие обращаются к истокам, чтобы углубиться и дать полную картину происходящего уже на сцене, а не пляске в народе. Несмотря на происходящее развитие танца, в народно-сценическом танце сохранились и сейчас многие виды танца: хоровод, пляска, перепляс, кадрили. Так же сохранился даже и характер танца, в котором так же могут изображаться охота, кузнецкий или ткацкий промыслы и многие другие.

Русские народные промыслы являются богатейшим источником вдохновения для хореографов. Это русские традиционные нравы, зародившиеся много веков назад. Все формы народного художественного промысла являются неповторимыми и непохожими друг на друга. Так, например, роспись поражает своим разнообразием: Вологодская, Вятская, Городецкая, Жостовская, Палехская, Хохломская, и главное, что каждая не похожа друг на друга, имеет свою особенность. И каждая роспись проявляет себя по-разному, так же и в танце. Благодаря разному орнаменту, цвету и краскам может быть разный темп, лексика и образ танца. Например, в ансамбле «Березка» за основу взята Хохломская роспись, кадрили «Хохломская скамейка» в постановке М. Кольцовой на музыку Е. Дербенко. Так же можно рассмотреть изделия из ткани, например, Вологодское кружево. Русское кружево, плетенное на коклюшках, распространенное в Вологодской области, можно отобразить благодаря хороводу, в его кружевном плетении, орнаменте танца – композиционном рисунке. Так же тему пряжи и шитья хорошо раскрыли в постановке Надежды Надеждиной «Прялица», на музыку Е. Кузнецовой: девушки прядут под песню, чтобы коротать длинные вечера за работой и предаваться мечтам сокровенным. За основу танца можно взять и игрушки: Дымковская игрушка, Матрешка, Филимоновская игрушка и другие. Ведь каждая игрушка имеет образ, который можно очень ярко выразить в танце. Например, матрешка – это деревянная русская игрушка, внутри которой находятся подобные ей куклы меньшего размера. Сколько идей возникает в голове балетмейстера, чтобы изобразить это с помощью хореографической лексики танца – в характере движений, в образах артистов, в сюжете и рисунке танца. Ведь Матрешка является одним из самых популярных сувениров, которые привозят из России – как много можно сказать благодаря танцу на основе знаний и изучения хотя бы одной игрушки.

Многие хореографы обращались к русским народным промыслам для поиска идей и вдохновения. Русский народно-сценический танец стал

широко исполняются профессиональными коллективами, которые за основу брали идею промыслов, например, Московский государственный академический театр танца «Гжель», Государственный академический хореографический ансамбль «Березка» имени Н.С. Надеждиной. Ведь народное творчество нашей страны необъятно, оно богато своим разнообразием и раскинуто на разных уголках, отличается так же своими региональными особенностями. Сколько знаний и опыта в нем, идей и образов для хореографических постановок даже на современной сцене актуальных сегодня. Не только хореографы, но и художники, писатели, архитекторы - берут за основу русское народное творчество.

Русские народные промыслы в народно-сценическом танце – это своеобразный памятник культуры, который необходимо бережно сохранять. А также развивать и обогащать новыми знаниями, перенося его на сцену. Сценическая обработка народного танца должна проводиться непременно при уважительном отношении к многовековым традициям и таланту народа. Хореографу, занимающемуся сбором материала, необходимо ознакомиться со всеми особенностями: регионом, историей возникновения, как народ и его обычаи повлияли на тот или иной промысел, его особенности и неповторимость.

Обращение к истокам позволяет хореографу погрузиться в атмосферу и создать полную картину происходящего, чтобы перенести опыт в современный мир и создать новое. Осваивая опыт и традиции русского искусства, развивается и растет многонациональное искусство.

Список использованных источников:

1. Голейзовский, К.Я. Образы русской народной хореографии / К.Я.Голейзовский. - М. : Искусство, 1964. - 363 с.
2. Захаров, Р.В. Сочинение танца / Р.В.Захаров. - М. : Искусство, 1989. - 237 с.
3. Климов, А.А. Основы русского народного танца / А.А.Климов. - М. : Московский государственный институт культуры, 1994. - 320 с.
4. Смирнов, И.В. Искусство балетмейстера / И.В.Смирнов.-М. :Просвещение, 1986. - 192с.

© Кондаусова Д.Д., 2020

УДК 687.01

КОНСТРУКТИВНОЕ РЕШЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ДЕТСКИХ КАПСУЛЬНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ

Копылова М.Д., Гетманцева В.В., Андреева Е.Г.
*Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Конкурентоспособность современного швейного предприятия выражается в возможности выпускать модную, качественную и востребованную потребителем одежду.

В то же время требования к организации процесса продажи одежды становятся все более жесткими, так как современный потребитель хочет иметь разнообразный гардероб с минимальными финансовыми затратами. Подход трейдеров к представлению продукции в виде капсульных коллекций привел к изменению отношений с производителями одежды. Производители ориентируются на выпуск одежды в виде капсул, состоящих из взаимозаменяемых и дополняемых друг друга изделий. Все элементы капсульной коллекции обладают композиционной совместимостью, что позволяет покупателю собирать комплекты одежды различных стилей и назначений [1].

При создании капсульной коллекции необходимо четко определить назначение «капсулы» и четко увидеть структуру и структуру всей коллекции (рис. 1); выделить необходимые и достаточные компоненты, определяющие устойчивость всей коллекции; учитывать относительную независимость компонентов коллекции; определять целостность стилевого решения внутренних элементов коллекции; выявлять творческий метод решения, обеспечивающий наиболее полное представление всей коллекции [2].

В настоящее время исследованию предпочтений в ассортименте одежды уделяется много внимание [3]. Детская одежда становится удобной, стильной [4], в ней находят отражения современные модные тенденции и направления [5].

На основе анализа основных подходов и методов создания капсульных коллекций определены основные принципы их составления, которые заключаются в том, что выбранные вещи должны быть идентичны по стилю, фактуре, цвету (рис. 1) [6]. Минимальное количество вещей в капсульном гардеробе должно составлять 6 единиц, а максимальное 12 единиц.

Для капсульного гардероба рекомендуется использование не более 3 цветов, один из которых должен быть акцентом всего гардероба. Капсульный гардероб дополняют обувью и аксессуарами [7].



Рисунок 1 – Варианты детского капсульного гардероба [3]: а) в яркой гамме; б) в бежевой гамме

Детский капсульный гардероб может разделяться по: стилевому назначению (на работу, на прогулку, в школу, в детский сад, на праздник);

цветовому решению (нюдовая капсула, серо-розовая капсула и т.д.); элементам декорирования, например, кружевом.

Преимуществом формирования капсульного гардероба для ребенка является:

сокращение расходов на приобретение комплектов детскую одежду (уменьшается количество детской одежды – так как все вещи подобраны с умом и сочетаются между собой, отпадает необходимость в хранении излишка единиц одежды [8]);

лёгкость и удобство создания образа ребенка в бытовых условиях (любые вещи, которые ребенок достает из гардероба сочетаются между собой и складываются в гармоничный образ).

Существует ряд аксиом для капсульных коллекций одежды [9]:

ассортиментная структура капсулы и композиционно-конструктивное решение моделей капсулы должны соответствовать актуальному потребительскому спросу;

изделия капсулы должны быть сочетаемы по стилю и цвету.

Создание капсульного гардероба технически сложный и трудоемкий процесс как для дизайнера, так и для конструктора. Поэтому актуальной является работа по систематизации знаний в этой предметной области и классификации информации, которая может быть использована конструктором и дизайнером в процессе работы над созданием капсул.

Авторами статьи проведен анализ особенностей конструктивного решения современных детских капсульных коллекций одежды. Изучены объемные решения изделий современных детских капсул, покрой стана и рукава, застежка, наличие декоративных элементов и другие элементы. В качестве объекта исследования выбрана демисезонная капсула на девочку 3-7 лет.

Полученная информация систематизирована в табличной форме (табл. 1).

Таблица 1 – Особенности конструктивного решения изделий детского капсульного гардероба (фрагмент)

| Объем | Покрой рукава | Застежка | Декоративные элементы | Формообразующие элементы |
|----------------------------|--------------------------------------|---|---|--------------------------|
| Пальто демисезонное | | | | |
| Большой, умеренный | втачной, втачной со спущенным плечом | однобортная на пуговицы | накладные и прорезные карманы с листочкой | |
| Жакет | | | | |
| Большой, умеренный | втачной, втачной со спущенным плечом | однобортная на пуговицы | прорезные карманы с клапаном, накладные карманы, прорезные карманы с листочкой. | |
| Платье | | | | |
| Большой, умеренный | втачной, втачной со спущенным плечом | на тесьму-молнию, на пуговицы, без застежки | банты, термотрансферы | сборки, защипы, складки |
| Футболка | | | | |
| Большой, умеренный | втачной, втачной со спущенным плечом | без застежки | термотрансферы, отвороты на рукавах | |
| Свитшот | | | | |
| Большой, умеренный | втачной, втачной со спущенным плечом | без застежки | банты, воланы, термотрансферы, аппликации | сборки, защипы, складки |
| Брюки | | | | |
| Большой, умеренный | | на тесьму-молнию | боковые карманы с отрезной боковой частью, накладные карманы, манжеты, отвороты | сборки, защипы, складки |
| Юбка | | | | |
| Большой, Умеренный, малый | | на тесьму-молнию, на пуговицы | боковые карманы с отрезной боковой частью, манжеты, отвороты, шлевки | сборки, защипы, складки |

В работе отображены результаты исследования конструктивного решения изделий для создания демисезонного капсульного гардероба для девочки 3-7 лет. По результатам определено, что модные тенденции опираются на объемный верх и менее объемный низ. Популярными элементами в изделиях являются сборки, защипы и складки. Наиболее частыми отделочными элементами оказались термотрансферы. В изделиях предпочтения отдается застежке на тесьму-молнию и пуговицы. Накладной карман оказался самым востребованным в детских изделиях в современных изделиях.

Список использованных источников:

1. Дашевская Т.С., Илларионова Т.И. Формирование потребительских предпочтений при создании капсульной коллекции женской одежды// В сб. статей VIII международной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации», 2017.-С. 107-110.
2. Езиева З.М. Капсульная коллекция: эксклюзив по доступной цене// В сб. материалов VI международной научно-практической конференции и X международного конкурса молодых дизайнеров одежды «Мода и дизайн. Инновационные технологии-2016», 2017. -С. 43-47.
3. Гетманцева В.В., Копылова М.Д. Анализ потребительского спроса на изделия коллекции в стиле Familylook//В сб. матер. " III Междун. научно-образовательный форум Хэйлунцзян-Приамурье" – Биробиджан: Изд-во: ПГУ им. Шолом-Алейхема, 2019. -С. 685-690.
4. Копылова М.Д., Гетманцева В.В. Определение целевой аудитории "Покупатели детской одежды в русском стиле" // В сб. трудов Всероссийской НПК "Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК-2017)" – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2017. -С. 36-38.
5. Гетманцева В.В., Копылова М.Д., Голубева Т.В., Андреева Е.Г. Инновации в детской одежде// В сб. матер. I международной заочной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социально-экономического развития современного общества», 2020 г.- С.800-803.
6. Instagram аккаунт [электронный ресурс] @stylist_kids, дата обращения 26.10.2020
7. Правила формирования капсульного гардероба. [электронный ресурс] <https://odezhda.guru/bazovuj-garderob/1312-kapsulnyj-garderob>, дата обращения 27.10.2020
8. Принципы составления капсульного гардероба. Капсульный гардероб: преимущества и принципы создания [электронный ресурс] <https://amqu.ru/principy-sostavleniya-kapsulnogo-garderoba-kapsulnyi-garderob.html>, дата обращения 27.10.2020
9. Илларионова Т.И. Концептуальная модель процесса проектирования капсульной коллекции одежды// В сб. статей V международной научно-практической конференции «Результаты современных научных исследований и разработок», 2018. -С. 33-37.

© Копылова М.Д., Гетманцева В.В., Андреева Е.Г., 2020

УДК 685.34.012

СТИЛЬ БАЛЕТНОГО КОСТЮМА В ПОВСЕДНЕВНОЙ МОДЕ

Корж К.В., Шакурова А.Р., Карасева А.И., Костылева В.В.

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина

(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва

Как известно, балет и мода уже несколько веков развиваются, поглядывая друг на друга и заимствуя новое и лучшее [1].

В начале XIX века во Франции наступает время балеток. Главная законодательница мод того времени Жозефина Богарне (рис. 1а), жена Наполеона Бонапарта, очень любила носить атласные балетные туфли, перевязанные лентами вокруг лодыжки. И, конечно, французская знать, а вслед за ней и другие страны, переняли новый тренд. В XIX веке атласные, шелковые и кожаные туфельки на плоской подошве, нередко расшитые стеклярусом, золотом и серебром напоминали современные балетные пуанты (рис. 1б), дамы надевали их на званые вечера и балы [2].

Сальваторе Капецио, обувной мастер, делавший пуанты и балетки для сцены, решил создать некую повседневную вариацию такой обуви. Его туфли-балетки завоевали Нью-Йорк в конце XIX века. Еще более ошеломительный успех балеткам бренда Sapezio принесло участие в модном показе дизайнера Клэр МакКарделл в 1941 году. Это дефиле произвело революцию в истории обувной моды, балетки вошли в повседневную жизнь женщин. А в 1949 году туфли-балетки появились на обложке главного модного журнала – Vogue (рис. 1в).



а б в

Рисунок 1 – а) Жозефина Богарне; б) балетки Императрицы Жозефины; в) Обложка журнала Vogue 1949 г. [2]

С 50-х годов XX века началась новая волна популярности женственных туфель-балеток. И тут снова мода пересекается с балетом.

Роз Репетто, основательница одноименного бренда Repetto, изобрела собственную технологию: нашивала тончайшую кожу на гибкую подошву, прошивала и выворачивала как перчатку (рис. 2). Такие балетки получались очень легкими, идеально садились по ноге и не причиняли дискомфорта – невиданная роскошь для профессиональных артистов балета первой половины XX века. Молва о комфортной танцевальной обуви разносилась стремительно. И вскоре Роз Репетто стала главным поставщиком балеток и пуантов для Гранд Опера, а к дверям ее мастерской выстраивалась очередь из знаменитых танцовщиков: Рудольф

Нуреев, Каролин Карлсон, Морис Бержар, артисты знаменитого кабаре «Фоли Берже».

В 1956 году Роз Репетто совершила революцию. В коллекции Repetto появились первые туфли-балетки (рис. 2), они были невероятно изящными и в то же время комфортными. Актриса Бриджит Бардо появилась в красных балетках, изготовленных мадам Репетто специально для съемок, в фильме «И создал Бог женщину». После выхода ленты кинодива стала идеалом для тысяч женщин. Так балетки Repetto стали главным трендом для модниц 60-х годов прошлого столетия. Бренд, созданный Роз Репетто, жив до сих пор. Теперь уже в шикарном бутике можно, как и раньше купить легендарные пуанты, трико, пачки и, конечно же, балетки. Еще одна любопытная деталь – коллекции носят «танцевальные» названия – Samba, Cabaret, Charlestone [2].

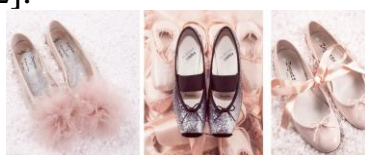


Рисунок 2 – Балетки от Repetto [2]

Современная мода имеет свойство цикличности, но и в повторяющиеся, время от времени, стили претерпевают значительные изменения. Как видно из истории, стиль балетной обуви переходит в повседневную моду, меняясь, но при этом оставаясь актуальным на протяжении веков (рис. 3а) [3]. Одеваясь ярко и эффектно, личность потребителя открыто демонстрирует окружающим свои желания и поступки. Ношение одежды превращается в творческий процесс, инструмент самовыражения [4].

Так нами был создан дизайн-проект женской повседневной обуви под девизом «После спектакля» (рис. 3б). Вдохновением послужила тематика балетной обуви с ее пастельными цветами и изящными складками в носочной части. Учитывая, что в настоящее время в крупных городах России множество балетных школ и большое количество девочек занимается данным видом искусства, именно для них было решено разработать повседневные модели обуви в стиле балетных пуант.



а

б

Рисунок 3 – а) пример современного гардероба с элементами балетного костюма; б) дизайн-проект женской повседневной обуви в стиле балетных пуант «После спектакля», автор Корж К.

Список использованных источников:

1. Филатова Н.А. Пуанты. Из истории балетной обуви // Вестник АРБ. – 2007. – № 1 (17) . – с. 275.-294
2. История танцевальной обуви. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dancing-shoes.ru/istorija-tancevalnoj-obuvi-s-drevnejshih-vremjon-i-do-veka-21/>. – Дата обращения 21.10.20
3. Вильчинская-Бутенко М.Э. Тема балета в урбанистическом искусстве // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – №6 (59) . – с. 52-73
4. Карасева А.И., Костылева В.В. Концепция разработки коллекций обуви и аксессуаров класса «люкс» с использованием модульной трансформации // Костюмология, 2020 №2, <https://kostumologiya.ru/PDF/05TLKL220.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ.

© Корж К.В., Шакурова А.Р.,
Карасева А.И., Костылева В.В., 2020

УДК 747: 643.542

К ВОПРОСУ О ЦВЕТЕ В ИНТЕРЬЕРЕ ДЕТСКОЙ КОМНАТЫ

Кормилицына А.П.

Научный руководитель Леонтьева И.Г.

Омский государственный технический университет, Омск

В настоящее время, как никогда, актуальна тема дизайн-проектирования детских комнат. К основным задачам реализации предметно-пространственной среды относят стилевое решение интерьера, психологический комфорт, решение функциональных задач, безопасность и самое значимое – учет характеристик цветового восприятия. Психологи отметили, что именно цвет оказывает сильное воздействие на внутреннее состояние человека, в частности ребенка. Длительное нахождение в помещении, где цвет негативно влияет на человека, подавляет его, может привести к психическим заболеваниям. Таким образом, важно учитывать явление цветовых ассоциаций при организации видимого пространства.

Правильный подбор цветовых решений для детского интерьера является необходимым этапом при его создании. Стоит отметить, что детская психика очень уязвима. По мнению экспертов, зрение ребенка считается чувствительным к ярким оттенкам и активным рисункам. Соблюдение норм в оформлении детской зоны позволит избежать психического расстройства растущего организма.

Известно, что правильно подобранный цвет благоприятно действует на психику и творческое развитие ребенка. Он способен наполнять пространство хорошей энергией и создавать правильную атмосферу.

Исследования зарубежных ученых (Р. Франсэ, М. Сент-Джордж, В. Уолтон и др.), показали, что существует биологическая врожденность предпочтений цветов. Таким образом, у детей одного возраста, независимо от географических признаков, могут наблюдаться идентичные цветовые предпочтения. К примеру, красный, оранжевый и желтый они предпочитают зеленому, голубому и фиолетовому цвету. Разделяют предпочтения не только отдельных цветов, но и цветовые сочетания [1].

По мнению некоторых психологов, существуют цвета, которые вызывают позитивное влияние на ребенка [1, 2]. К ним относят желтый, зеленый и пастельные оттенки цветов.

Считается, что желтый цвет оказывает позитивное влияние, активизирует мозговую деятельность, улучшает настроение, к тому же улучшает скорость восприятия информации. Оформление комнаты в желтых цветах является благоприятным решением в дизайне детского интерьера (рис. 1).



Рисунок 1 – Решение интерьера детской комнаты в желтом цвете

Улучшает эмоциональное состояние и позитивно воздействует на ребенка и зеленый цвет. Непосредственное влияние зеленых оттенков на состояние ребенка увеличивает остроту зрения. Среди положительных качеств зеленого цвета можно отметить стабилизацию дыхания и пульса, улучшение эмоционального и физического состояния и повышение концентрации внимания.

Учеными доказано положительное влияние пастельных оттенков на состояние детей. Элементы интерьера пастельных оттенков голубого, розового, желтого и зеленых цветов, являются незаменимым атрибутом детской комнаты. Такие цвета способны освежить пространство и повышают настроение. Творческие способности ребенка могут активно развиваться по средствам влияния объектов пастельных оттенков (рис. 2).



Рисунок 2 – Решение интерьера детской комнаты в пастельных оттенках

Помимо приведенных выше, существует ряд цветовых решений, положительно влияющих на состояние ребенка цветов, активно применяемый в дизайне детских комнат.

Распространенным цветовым решением атрибутов детского уголка можно считать синий или голубой цвет. Синий цвет несет успокаивающий эффект, способен восстанавливать силы, приводить мысли в порядок.

Синий цвет способен настроить на концентрацию мыслей и снизить эмоциональное напряжение. Однако данный цвет, вызывая расслабление, может стать причиной рассеянного внимания. Таким образом, по мнению психологов, синий цвет рекомендуется использовать в отдельных зонах комнаты.

Преобладание оранжевого цвета в элементах интерьера вдохновляет ребенка и дает дополнительную энергию. Так или иначе, психологи склоняются к мнению, что обилие оранжевого цвета может вызвать эмоциональное напряжение у ребенка. Таким образом, оранжевый цвет следует сочетать с более спокойными или нейтральными оттенками.

Активным цветом можно назвать красный. Данный цвет вызывает активность и бодрствование у ребенка. Излишнее насыщение ярким цветом может отвлекать, мешать сосредоточиться и отдыхать.

Фиолетовый цвет имеет способность снимать усталость, настраивает на сон и расслабляет. Фиолетовые оттенки будут вдохновлять ребенка на творчество, развивают креативность и воображение. Вместе с тем, фиолетовый цвет негативно влияет на внимание ребенка. Использование ярких фиолетовых оттенков может вызвать у ребенка сонливость, усталость и рассеянность. При оформлении интерьера стоит совмещать этот цвет в сочетании с другими, более светлыми и спокойными оттенками.

К цветам, которые являются символами чистоты, свежести и покоя, относят белый и бежевый цвет. Данные цвета оказывают положительное влияние на психику ребенка, способствуют восстановлению сил и повышению концентрации. Кроме того, белый и бежевый цвета визуально расширяют пространство, создают эффект легкости и воздушности. Преобладание подобных оттенков позволяет дополнить интерьер ярким акцентом другого цвета.

В 1973 году Г. Фрилинг и К. Ауэр выявили цветовые решения, которые, в большинстве, не приемлют дети. К таким цветам отнесли темно-коричневый, серый и особенно черный.

Подобные цвета могут вызывать тоску, состояние угнетённости и ненужные страхи (рис. 3). Монохромные цвета вызывают агрессию, способны провоцировать конфликты с родителями и сверстниками. Такие цвета негативно влияют на психическое состояние ребенка. Использование агрессивной цветовой палитры следует избегать.

Подбирая решение интерьера детской спальни, стоит учесть не только цветовые характеристики, но и обратить внимание на геометрические узоры и острые углы.



Рисунок 3 – Преобладание серых и черных оттенков и интерьере

В рамках изучения распространения тенденции в решении детских комнат проведен анализ дизайн-проектов интерьеров детских комнат. В последнее время отмечено появление цветовых решений, недопустимых с точки зрения психологов в детских комнатах.

На рис. 4 можно отметить наличие цветов, которые способны положительно влиять на эмоциональное состояние ребенка. Среди таких цветов преобладают желтый, зеленый, элементы пастельных и оранжевых оттенков. Как уже известно, такие цвета улучшают эмоциональное и физическое состояние и повышают концентрацию внимания у детей.



Рисунок 4 – Психологически благоприятный интерьер детской комнаты

На рис. 5 представлен интерьер детской комнаты с преобладанием монохромной цветовой гаммы. Здесь присутствуют такие цвета как серый, черный и оттенки коричневого. Однако присутствуют элементы зеленого и красного цвета, что помогает разбавить монотонную гамму. Здесь черные объекты и обильное количество темных линий создают напряженную обстановку. Предпочтение черного цвета в детском интерьере следует отнести к проблеме. Несмотря на белые стены и некоторые светлые элементы мебели, темные акценты могут оказать подавляющий эффект на внутренне состояние ребенка.



Рисунок 5 – Неблагоприятный цвет интерьера в детской

Таким образом, выявлены основные цветовые характеристики и их влияние на психическое состояние ребенка. Правильно подобранная цветовая гамма и учет цветовых предпочтений ребенка оказывают положительное влияние на эмоциональное и физическое состояние ребенка.

Список использованных источников:

1. Базыма Б. А. Психология цвета: Теория и практика. – СПб. : Речь, 2007. – С. 44-47.
2. Долгих Н. Н. Цветоведение и колористика: учебно-методическое пособие /Н. Н. Долгих, Н. А. Долгих. – Томск : Издательский Дом ТГУ, 2016. – 196 с., илл.

© Кормилицына А.П., Леонтьева И.Г., 2020

УДК 687.01

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИИ 3Д-СКАНИРОВАНИЯ В КОНСТРУИРОВАНИИ МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ

Корнилова И.Д., Кузьмин А.Г., Смирнов В.Б.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Статья посвящена использованию трехмерной модели человеческого тела в проектировании и разработке швейных изделий в специализированной программе CLO 3D. В работе приведены основные этапы конструирования одежды и финальная визуализация конечного изделия на человеке в виртуальном пространстве.

Цифровые технологии стремительно входят в мир модной индустрии. Они позволяют сократить сроки проектирования, улучшить качество выходной продукции и облегчить процесс создания коллекции [1]. Для этого используются современные средства проектирования, такие как: Clo 3D, Artec Studio Professional, 3ds Max, Fusion 360. В настоящее время при разработке конструкции одежды применяются трехмерные технологии, например, для создания цифрового двойника человека. Оптимальным решением задачи является применение технологии 3Д-сканирования.

Сканирование человека осуществляется с применением боди-сканеров либо ручных 3Д-сканеров, такие как Artec Eva [2]. Процесс оцифровки может занимать до 30 минут, далее следует обработка полученного скана (рис. 1).



Рисунок 1 – Результат 3Д-сканирования в Artec Studio Professional

Программа Artec Studio Professional позволяет сгладить неровности цифрового объекта, удалить дефекты и закрыть недостающие участки полигональной структуры (рис. 2).

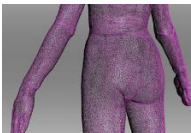


Рисунок 2 – Полигональная структура 3Д-модели

Результат сканирования импортируют в программу конструирования одежды CLO 3D. Формат файла 3Д-скана – STL, OBJ. Создание и редактирование лекал осуществляется в правом окне программы, в то время как цифровой двойник человека находится в левом (рис. 3).

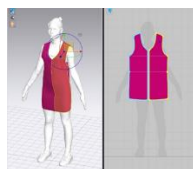


Рисунок 3 – Интерфейс программы CLO 3D

Программный пакет CLO 3D позволяет проектировать, редактировать и визуализировать модели одежды. Пользователь имеет возможность использовать базу данных реально существующих тканей, с возможностью изменения фактуры, структуры и цвета. Благодаря визуализации возможна передача внешнего вида драпировок ткани при примерке изделия на виртуальную модель [3]. Программа предусматривает различные способы сшивания деталей: сборки, защипы, плиссировка, складки. Лекала одежды могут быть импортированы и экспортированы в другие программы в виде векторных файлов, при этом фиксируется информация о линиях швов, прорезей, вытачек.

После окончания редактирования лекал указываются контуры, по которым они должны соединяться. Пользователь программы может выбрать материал ткани, указать ее цвет и нанести изображения. Конечный этап заключается в визуальном трехмерном представлении результата. В режим 3D-визуализации пользователь имеет возможность детально оценить работу, так как одежда будет «надета» на виртуальное тело человека. При изменении конструкции программа автоматически вносит изменения в трехмерное отображение работы. Рендеринг (отображение результата) обычно используют для презентации коллекции одежды.

Проект может быть экспортирован из CLO 3D в формат векторного или растрового изображения в другие программы для дальнейшего изготовления, редактирования, а также изготовления.

Современные программные средства проектирования в трехмерном пространстве способствуют повышению уровня качества конечного изделия и оптимизации при редактировании проектов. Трехмерное пространство является виртуальной экспозицией, что позволяет наглядно представить пользователю конечный результат работы.

Вычислительные машины, в операционной системе которых функционируют те или иные САПР-программы, с каждым годом становятся все более производительными, что также сокращает временной ресурс на разработку научных и творческих проектов. В связи с этим разработчики программного обеспечения предлагают новые инструменты редактирования, а также алгоритмы автоматизации.

Список использованных источников:

1. Кузьмин А.Г., Фирсов А.В. Методика проектирования аксессуаров с использованием аддитивных технологий // В сборнике: Инновационное

развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020). Москва 2020. С. 115-118.

2. Кузьмин А.Г., Фирсов А.В. Методика цифрового проектирования аксессуаров с применением послойной 3D-печати // В сборнике: Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века. Москва, 2019. С. 159-161.

3. Саиди Д.Р., Домулуджонова Н.А. Моделирование конструкции одежды по технологии 3D // Universum: Технические: электрон. научн. журн. 2019. № 1(58)

© Корнилова И.Д., Кузьмин А.Г., Смирнов В.Б., 2020

УДК 658.512.23

ИСКУССТВО В КОСТЮМЕ ИЗ ТРИКОТАЖА

Корнилова И.Д., Бондаренко М.В.

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

Сделана попытка распознавания сущности дизайна и искусства. Особое внимание уделяется сравнению данных понятий в трикотажных изделиях и выявлению признаков искусства в трикотаже.

Ещё в древнем мире начинают встречаться первые следы ремесленной деятельности. Ремесло – это ручное производство, при котором изделия были выполнены качественно на основе умения мастера. В своём первоизданном виде вязание как раз являлся ремеслом.

Трикотаж представляет собой текстильный материал, создаваемый с помощью одной или нескольких нитей с образованием петель и их взаимным переплетением. За счёт рыхлой петельной структуры трикотажное полотно имеет характерные качества, такие как растяжимость, мягкость, эластичность.

Пройдя долгий путь от ремесла до промышленного производства, трикотаж становится дизайном.

Такое понятие, как дизайн появилось лишь в 19 веке и представляет собой деятельность, нацеленную на проектирование изделий с высокой функциональностью и эстетическими качествами.

Параллельно с дизайном развивалось искусство костюма. Данная сфера направлена на создание изделий, при котором формируются мода и стиль с помощью умения прогнозировать тенденции моды. Каждое изделие является творческим экспериментом, а не промышленной работой. В результате таких экспериментов создаются оригинальные проекты, максимально раскрывающие талант и творческий потенциал автора.

Данные феномены, естественно, есть и в трикотаже. И их особенно интересно рассматривать именно в данном материале, т.к. благодаря

необычной структуре трикотажа из него можно проектировать оригинальные вещи, которые трудно повторить из текстиля. Создаются интересные рисунки с помощью различных технологий вязания, которые практически невозможно повторить обычным принтом. Поэтому многие известные дизайнеры обращаются именно к этому материалу.

Фирма Prabal Gurung показала свою трикотажную коллекцию осень-зима 2020-2021 (рис. 1). Самым важным в данной коллекции является использование платировки.

Платировка – вязание одновременно двумя разными нитями, в результате чего получается двухстороннее двухцветное полотно. Если данную технологию использовать при вязании переплетения «ластик», то в формируемом полотне получаются цветные вертикальные полосы. Именно этот эффект виден в коллекции Prabal Gurung, это создаёт оттеночный эффект в полотнах изделий.



Рисунок 1 – Prabal Gurung Осень-зима 2020-2021

Известный итальянский бренд Fendi представил свою коллекцию весна-лето 2020 (рис. 2), в которой оригинально сочетаются материалы в моделях. Также модели примечательны использованием тонких полотен высокого класса вязания, сложных кос; клетка в трикотаже выполнена с помощью платировки в ластике.



Рисунок 2 – Fendi Весна-лето 2020

Французский модный дом Herve Leger представил коллекцию Resort 2021 (рис. 3), где все орнаментальные и рельефные полосы – не принт, не сшитые ткани, а трикотажные переплетения. Этот бренд можно рассмотреть, как пример изящества в деталях, тонкую эстетическую работу с трикотажными технологиями.



Рисунок 3 – Herve Resort 2021

У бренда Proenza Schouler выразительные коллекции весна-лето 2020 и осень-зима 2019-2020 (рис. 4) – использованы ластик с платировкой в сложных направлениях, трикотажные гофрированные полотна, рельефные полотна.



Рисунок 4 – Proenza Schouler

В рассмотренных примерах представлены модели из трикотажа, которые можно рассматривать не только как объекты дизайна, но и как примеры искусства, проявляющегося в оригинальном подходе внутреннего решения формы костюма за счёт использования трикотажных структур.

Арт-дизайн – одна из линий дизайна, при которой стирается грань между функциональным проектированием и высоким искусством. Данная сфера является переходной формой между дизайном и искусством.

Искусство в костюме из трикотажа – это творческий эксперимент с трикотажем, в результате которого получаются интересные произведения искусства.

В руках авторов трикотаж становится холстом художника, они создают из него совершенно необычные вещи за счёт новых форм, техник, рисунков, комбинаций. Это могут быть и ярко выраженные изменения, и игра на нюансах. Порой истинное искусство мы можем разглядеть, лишь близко приблизившись к изделию.

При всём богатстве истории моды и многообразии существующих форм костюма авторы находят новые пути демонстрации своего авторского стиля.

Список использованных источников:

1. Савельева А.С. Трикотаж в дизайне. Дизайн в трикотаже [Электронный ресурс]: монография/ Савельева А.С., Труевцев А.В.– Электрон. текстовые данные.– Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2017.– 312 с.

2. Азимова, Ш. Г. Анализ особенности трикотажных полотен и использования их отходов при производстве швейно-трикотажных изделий / Ш. Г. Азимова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2015. – № 9 (89). – С. 139-142. – URL: <https://moluch.ru/archive/89/17912/> (дата обращения: 15.11.2020).

3. Демшина, А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX - начало XXI в. / А. Ю. Демшина. - СПб.: Астерион, 2009. – 106 с.

© Корнилова И.Д., Бондаренко М.В., 2020

УДК 685.34073

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЕ ПОДОШВЫ ОБУВИ И ЕЕ СОВРЕМЕННЫЕ КОНСТРУКЦИИ

Корявова М.В., Грязева И.В.

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

Качество любой обуви во многом определяются особенностями строения её подошвенной части, которую на профессиональном языке принято называть просто «низом». Современная структура низа обуви складывалась постепенно, видоизменяясь под влиянием новых требований и возможностей. Конструктивное решение подошвенной части обуви в разные времена и у разных народов было очень разнообразно. Однако при любых вариантах организации подошвы развитие её конструкции базировалось на ряде основных требований, а именно: защита от влаги и излишнего охлаждения стопы, износостойкость материалов, а также приспособленность конструкции к условиям применения обуви.

В отличие от стран с тёплым климатом, где древняя обувь зачастую представляла собой закреплённую на стопе подошву, на территории России были распространены конструкции закрытого и полужакрытого типа. Археологические находки свидетельствуют о том, что уже в средние века структура кожаной обуви была достаточно сложна [1]. Использовались жёсткие задники, изготовленные из бересты или отходов подошвенной кожи. В обуви на каблуке часто встречался супинатор. Существовало и некое подобие современной вкладной стельки. В обувь вкладывали сухую траву, птичий пух, мех или волос животных.

Заметим, что подошва, как отдельная деталь, до XVIII века встречалась очень редко. Преобладание обуви, в которой верх и подошва представляли собой единое целое. Во всяком случае, до тех пор, пока мастера не научились обрабатывать более толстые шкуры и получать жёсткие и износостойкие детали подошвы, изготовление конструкций с отдельно выкроенным верхом не имело особого смысла. Если всё-таки подошва представляла собой отдельную деталь, то чаще всего она состояла из нескольких слоёв тонкой кожи, первый из которых прикреплялся к верху выворотным способом.

С появлением жёстких подошвенных кож актуальность приобрёл вопрос надёжного соединения частей обуви. Большое развитие получил шпильный метод крепления низа и верха обуви. В следствие, связи с большой трудоёмкостью метода, шпильки были заменены железными гвоздиками. В некоторых случаях подошву пришивали к заготовке верха. Практически повсеместно была распространена практика использования просмоленных ниток. Для предотвращения контакта нити с почвой, на

подошвенной части часто нарезали специальные желобки. Этот прием и сегодня используется в некоторых конструкциях современной обуви.

Кожа являлась не единственным материалом для изготовления низа обуви. В Дагестане подошва вязалась из шерстяных ниток, причём практически в каждом селении существовали собственные способы её укрепления. Жители эстонских островов подошву смолили, что делало её устойчивой к воздействию влаги. Это объясняется сырым дождливым климатом региона. В связи с этим в Прибалтике имели распространение обувь из дерева, а также башмаки и сапоги на деревянной подошве. Такая подошва имела большую толщину, и верх прибивался к её торцу с помощью гвоздей.

Развитие формы и структуры деталей низа в значительной мере определялись характером нагрузок, который они испытывали при работе стопы. Невысокое качество подошвенного товара и отсутствие наружного каблука приводили к тому, что подошва быстро изнашивалась. Повышению срока службы подошвенной части обуви служило набивание на пяточную, а иногда носочную части гвоздиков с широкими шляпками. Появившиеся позднее обувные подковки, были позаимствованы от шведов и получили широкое распространение у населения России. Пяточную часть подошвы укрепляли с помощью кожаной накладки, которую, позднее, заменили наборные каблуки – «подборы». Появление высоких каблуков вызвало необходимость применения дополнительных деталей низа.

Совершенствование подошвенного товара и изменение схемы изготовления ходовой части обуви способствовали распространению моделей «башмаковидного» типа со сложной структурой низа [2]. Вместе с тем, новые конструкции существовали параллельно со старыми формами, которые долгое время сохранялись в крестьянской среде.

Сегодня подошву для обуви, в основном, изготавливают в пресс-формах. Она имеют различную конструкцию и по-разному крепятся к «верху» [3]. Появляются новые материалы, структура и состав которых позволяют добиться желаемых свойств. К перспективным подошвенным материалам можно отнести этиленвинилацетат (ЭВА) – легкий, эластичный материал, выдерживающий экстремально низкие температуры, термопластичную резину (ТПР), превосходящую натуральный материал по прочности, термополиуретан (ТПУ), который имеет высокую износостойкость и гибкость, а также обеспечивает хорошее сцепление с любыми поверхностями и др. [4].

Активно ведутся инновационные разработки обуви с уникальными характеристиками. Лидерами этого направления являются крупнейшие производители спортивной одежды и обуви, компании W.L. GORE&Associates, DuPont, GEOX Breathes и др. В области «низа» обуви также появляются интересные идеи, например «дышащая» обувь, в которой излишняя влага и тепло отводятся непосредственно через

отверстия в подошве. Также интересна обувь с микропористой влагозащитной мембраной, устанавливаемой в подошву. Такая вставка не только делает обувь непромокаемой, но и улучшает дышащие свойства обуви, обеспечивая естественную терморегуляцию стопы. Существует и обувь с воздушными карманами между стопой и верхом обуви. Эта технология обеспечивает оптимальную амортизацию и гибкость изделия, а также обеспечивает противоскользкий эффект.

Несмотря на сложную структуру, обувь с особыми свойствами выглядит элегантно и очень модно. У нее есть только один недостаток - ее высокая стоимость. Основная часть себестоимости инновационной обуви складывается из дорогих материалов и лицензий на использование запатентованных технологий, которых, как правило, сами обувщики не имеют, и поэтому покупают у разработчиков – многопрофильных компаний специализирующихся на инновационных материалах и технологиях [5]. Но возможно, что в скором времени, такие модели станут доступны широкому кругу потребителей.

Список использованных источников:

1. Осипов Д. О. Обувь московской земли XII-XVIII в.в.: материалы охранных археологических исследований. - М.: ИА РАН, 2006
2. Грязева И.В. Этническое своеобразие одежды и обуви народов России»// учебное пособие. – М.: ИИЦ МГУДТ, 2006
3. Основы производства кожаной обуви [эл. ресурс] <https://znaytovar.ru/s/Osnovy-proizvodstva-kozhanoj-ob.html>
4. Материалы для подошвы обуви [эл. ресурс] <https://eva-shoes.ru/blog/novosti/6-materialov-dlya-podoshvy-obuvi-dostoinstva-i-nedostatki>
5. Технологии и материалы в обувной индустрии [эл. ресурс] <https://eva-shoes.ru/blog/novosti/6-materialov-dlya-podoshvy-obuvi-dostoinstva-i-nedostatki>

© Корявова М.В., Грязева И.В., 2020

УДК 688.319 7.044 7.061 75.056

АТРИБУТИРОВАНИЕ ШКАТУЛКИ С МСТЁРСКОЙ МИНИАТЮРОЙ

Косякова К.А.

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

В современном мире имеется множество коллекционеров различных интересных вещей, следовательно, и аукционов, где это может продаваться. Из чего следует, что на некоторые вещи имеются мастера на подделки. Чтобы не приобрести не оригинальную вещь, необходимо разбираться в

нюансах атрибуции. В данной статье будут рассмотрены этапы атрибутирования декоративно-прикладного искусства.

Мстёрская миниатюра – народный промысел, вид русского народного творчества, возникший в посёлке Мстёра Владимирской области.

Изготовление лакированных шкатулок с миниатюрной росписью возникло в 1930-е. Первоначально бывшие иконописцы объединились в 1923 году в «Артель древнерусской живописи». В 1931 году образовалась артель «Пролетарское искусство», впоследствии ставшая фабрикой. Живопись выполнялась темперными красками, приготовленными на основе яично-желтковой эмульсии. К 1950-м годам сложились основные особенности стиля.

Мастера Мстёры работали в разных стилистиках: традиционной старообрядческой иконописи, голландской пейзажной, русской лубочной, активно использовались персидские орнаменты. Художники намеренно избегали черного тона, поэтому предметы из Мстёры имели праздничный вид. Последовательность приемов живописи аналогична иконописи.

Живопись имеет отвлечённый характер своеобразного панно. Характерная особенность Мстёрской живописи – ковровая декоративность, разнообразность и утонченность колористических оттенков с единством общего тона композиции. Цветовая гамма – голубовато-серебристая, охристо-желтая и красная. В изделиях сочетаются растительные и геометрические узоры.

В тематике преобладают русские сказки, бытовые сюжеты, исторические и архитектурные памятники. Примеры современных шкатулок с Мстёрской росписью приведены на рис. 1.



Рисунок 1 – Современные шкатулки с Мстёрской живописью

Для атрибутирования была выбрана шкатулка (рис. 2) с аукциона: meshok.net.



Рисунок 2 – Шкатулка (редкая)

Известные данные, указанные продавцом: сюжет – Покорённый Енисей, агитлак; подпись – Ю. Ваванов; стиль – Мстёрская миниатюра; дата изготовления – 1950-е гг.; цена – 22050 руб (20-я ставка, начало было с 1 руб.); габариты – высота – 245 мм, диаметр 115 мм; реставрация не проводилась.

Опишем шкатулку: изображён исторический сюжет; тёмный, но украшенный фон, добавляет празднества; роспись миниатюрна, имеется множество тонких деталей, качественная работа художника. Присутствует как декоративность живописи, так и орнамент и добавляет реалистичности детальная проработка; сам объект, шкатулка, которая имеет плоскую крышку для дальнейшей росписи; яркие цвета, плановость присутствует; шкатулка покрыта везде ровными слоями лака; сам сюжет выполнен в тёплой гамме, превалирует охристо-жёлтые оттенки.

Были выявлены подписи на миниатюре (табл. 1).

Таблица 1 – Подписи на шкатулке

| Подпись | Изображение |
|-------------------|--|
| Мстёра |  |
| Покорённый Енисей |  |
| Ю. Ваванов |  |

Подписи указывают место производства, художника и сюжет. Далее следует рассмотреть дефекты на самой шкатулке. Найдено несколько дефектов, таких как трещины на лаке и неплотное прилегание стенок закрытой шкатулки.

Для атрибуции ещё следует рассмотреть аналогичные работы (рис. 3).



Рисунок 3 – Аналоги: а) агитационная шкатулка «Покорённый Енисей», размер – 245*113*33 мм; цена – 10000 руб.; Мстёра С.П.; сайт – <https://starina.ru.>; б) «Покорение Енисея», размер – 240*110*30 мм (225*1115 мм); цена – 5000 руб.; Мстёра Ж.С.; сайт – forums-su.com.

На шкатулке (рис. 3а) отмечено много потёртостей со всех сторон, на росписи есть сколы и порезы, лакированное покрытие деформировано.

На втором аналоге (рис. 3б) имеется небольшой скол на углу.

Сюжет двух аналогов и местоположение объектов совпадает, а их наносят одинаково, копируя.

Осталось рассмотреть ещё работы Ю.М. Ваванова (Мстёра). Юрий Ваванов в 1951 году он поступил в Мстёрскую художественную профтехшколу. Миниатюрной живописи учился у Е.Н. Зониной. В 1955 году пришёл работать на фабрику «Пролетарское искусство». На предприятии он проработал 51 год.

У художника контрастные работы с большой детализировкой.

Из всех данных можно произвести атрибуцию.

Про редкость данного сюжета нечего сказать, так как были найдены аналоги на аукционах, но других авторов, которых узнать не удалось. Но все художники Мстёры редко повторяли сюжеты и это и можно считать редкостью. И вся работа очень индивидуальна, так как это ручная работа.

Выводы за:

стилистические особенности художника совпадают с другими его работами;

силуэты данного сюжета совпадают с аналогичными работами (они должны совпадать, так как одно и то же изображение переводиться через кальку);

подписано под лаком, как и всё изображение, место изготовления – Мстёра;

подписан автор – Ю. Ваванов;

подписано название сюжета – «Покорённый Енисей»;

имеются дефекты, которые говорят об подлинности технологии изготовления данного изделия;

габаритные размеры и вид самой шкатулки соответствует оригинальному и схож с аналогичными (внутри тоже);

полагаясь на работы автора, можно сделать вывод, что он писал в 50-х годах очень контрастно и ярко, чем в 60-х, например – благодаря чему можно сделать вывод, что дата, предполагаемая продавцом, действительна.

Выводов против обнаружено не было.

Список использованных источников:

1. Мстёрская миниатюра. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мстёрская_миниатюра (дата обращения: 17.10.2020).

2. Редчайшая шкатулка покорённый енисей, агитлак. Подписная мастером Ю.Ваванов. Мстёра, 50-е. URL: https://meshok.net/item/124100158_РЕДЧАЙШАЯ_ШКАТУЛКА_ПОКОРЁННЫЙ_ЕНИСЕЙ_АГИТЛАК_ПОДПИСНАЯ_МАСТЕРОМ_Ю_ВАВАНОВ_МСТЁРА_50_e?from_recommended=item_bottom (дата обращения: 18.10.2020).

3. Агитационная шкатулка, Мстера, «Покорённый Енисей». СССР. URL: https://starina.ru/item/210605986_Агитационная_шкатулка_Мстёра_Покорённый_Енисей_СССР (дата обращения: 20.10.2020).

4. Покорение Енисея. URL: <https://forums-su.com/viewtopic.php?f=690&t=443264> (дата обращения: 24.10.2020).

5. Мир красоты художника Ваванова. URL: <https://33mayak.ru/2017/01/26/10352> (дата обращения: 28.10.2020).

© Косякова К.А., 2020

УДК 747.023.9

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СИНТЕТИЧЕСКИХ СМОЛ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Кочуа Д.Р., Корнеев А.А.

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

В современном дизайне предметно-пространственной среды применяются разнообразные материалы: металлические сплавы, стекло, керамика, дерево, композиционные материалы и т.д. С каждым годом появляются все новые материалы, которые дизайнеры тут же начинают использовать в своих экспериментах. Одним из самых предпочитаемым многими дизайнерами материалом являются полимерные материалы (пластмассы, лакокрасочные материалы), т.к. они обладают такими ценными свойствами, как небольшой плотностью, высокой устойчивостью к разрушению, влаге, хорошими эстетическими свойствами и многими другими [1]. Для их изготовления широко применяют различные синтетические смолы [2].

Под синтетическими смолами подразумевается олигомер, мономер или их смесь, способная при переработке в результате отверждения превращаться в полимер трехмерной структуры. Согласно ГОСТ 24888-81 «Пластмассы, полимеры и синтетические смолы. Химические наименования, термины и определения» выделяют следующие группы синтетических смол: аминсмола; анилино- (меланино-, карбамидо-, тиокарбамидо-, феноло-, крезоло-) формальдегидная; фенольная; ксиленольная; крезольная; фенолофурфурольная, фурановая, эпоксидная, кремнийорганическая и ненасыщенная полиэфирная.

Представляет интерес применение эпоксидной смолы в современном дизайне предметно-пространственной среды [3]. Этот вид смолы обладает значительными преимуществами перед другими (повышенная механическая и химическая стойкостью, высокая адгезия к различным материалам, устойчивость к влаге и перепаду температур и т.д.). Кроме того, при использовании специальных пигментов и красителей данный материал может обладать высокими эстетическими свойствами.

Анализ литературных источников показал, что эпоксидные смолы нередко применяются дизайнерами в своих работах [4]. Можно выделить следующие основные направления:

1. Изготовление напольных покрытий. На сегодняшний день это очень востребовано. Такие полы представляют собой монолитное гладкое или шероховатое покрытие различного цвета и оттенков. Подходит как для общественных, так и жилых помещений, выполненных фактически в любом стиле. Инновационные технологии заливки пола позволяют не

только получать на поверхности различные цвета и изображения, но и с 3D эффектом.

Такие покрытия имеют следующие преимущества по сравнению с другими напольными материалами: высокая износостойкость; простота изготовления и обслуживания; устойчивость к перепаду температур; высокая химическая стойкость; безопасность; привлекательный внешний вид.

Из недостатков можно выделить сложность в демонтаже, невысокую жаростойкость и высокую цену.

2. Производство эксклюзивной мебели и элементов интерьера. Эпоксидные смолы хорошо сочетаются с древесными материалами и позволяют создавать такие уникальные и неповторимые изделия, как стулья, книжные полки, столешницы, тумбы, шкафы, светильники, вазы и др. Они способны украсить собой фактически любое помещение. Это направление сейчас является модным трендом, поэтому многие известные дизайнерские студии, как в нашей стране, так и за рубежом создают свои работы в этой технике. Благодаря окрашиванию эпоксидной смолы, можно создать сотни цветовых оттенков разной насыщенности. Используя в качестве наполнителя фотолюминесцентный порошок можно создать светящиеся поверхности. Полученные таким образом изделия долговечны и надежны.

3. Производство бижутерии. Ряд дизайнеров создают из эпоксидной смолы серьги, броши, кулоны, кольца и т.д. Такая бижутерия пользуется огромной популярностью, так как она является уникальной и неповторимой, способной дополнить любой образ.

В застывшей смоле создаются уникальные композиции из различных материалов (дерево, камень, металл и т.п.) с фантастическими эффектами [5].

Таким образом, по результатам проведенной работы можно сделать следующие выводы:

1. На сегодняшний день при художественном проектировании изделий дизайнеры применяют разнообразные материалы, среди которых лидирующее место занимают синтетические смолы – как основа полимерных материалов.

2. Среди всего их многообразия наиболее часто применяются эпоксидные смолы, обладающие рядом существенных достоинств.

3. Повысить эстетические свойства изделий из эпоксидных смол можно применением специальных пигментов и красителей.

4. Были определены три основных направления применения эпоксидных смол в дизайне предметно-пространственной среды: изготовление напольных покрытий, производство эксклюзивной мебели и элементов интерьера и производство бижутерии.

5. Показано, что это направление сейчас является модным трендом во всем мире.

Список использованных источников:

1. Муртазина С.А. Области применения полимерных материалов в современном дизайне// Вестник Казанского технологического университета. 2010. № 10. С. 146-150.

2. Ушкина И.М., Спиридонова Д.Ю. Синтетические смолы в дизайне интерьера. В книге: Тезисы докладов 52-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. Тезисы докладов 52-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. 2019. С. 198

3. Булаева М.Н., Вещугина К.В., Молькова Е.Ю. Инновационные материалы в средовом дизайне// Международный студенческий научный вестник. 2018. № 5. С. 173-178

4. Ларионова А.И. Эпоксидная смола в дизайн-творчестве. В сборнике: Молодость. Интеллект. Инициатива. Материалы VIII Международной научно-практической конференции студентов и магистрантов. Редколлегия: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. 2020. С. 443-445.

5. Черных М.М., Загоруйко А.А., Веретенникова С.А. Ювелирная эпоксидная смола как материал для бижутерии ручной работы. В сборнике: Универсальный дизайн - Равные возможности - Комфортная среда, 2019. Сборник докладов III Национальной научно-практической конференции с международным участием. 2019. С. 298-302.

© Кочуа Д.Р., Корнеев А.А., 2020

УДК 7.012.23

АКТУАЛЬНЫЕ СПОСОБЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ НА ИНТЕРАКТИВНЫХ КАРТАХ В ЦИФРОВОЙ СРЕДЕ

Краснопевцева К.С.

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

К настоящему времени огромное количество информации, с которой человеку приходится сталкиваться каждый день, вызвало необходимость в ее быстрой переработке и фильтрации. Одним из актуальных и эффективных способов в решении этой проблемы является использование интерактивной инфографики, широко применяемыми примерами которой выступают интерактивные карты, а также картограммы (используются для показа относительных статистических показателей по единицам административно-территориального деления [1, с. 115]). Интерактивная карта – это электронная карта, содержащая информацию, привязанную к

географическому контексту и включающая в себя варианты взаимодействия с ней. С их помощью можно нагляднее отображать данные. Они способны вмещать гораздо больший объем информации по сравнению со статичными картами, могут показывать информацию в реальном времени, предусматривают возможность кастомизации под нужды пользователя.

В отличие от статичных карт, которые всесторонне изучены как с точки зрения картоведения и смежных дисциплин, так и графического дизайна, интерактивные карты – сравнительно новое явление, остро нуждающееся в теоретическом осмыслении для их последующего осознанного практического применения. В связи с этим, изучение способов представления информации на интерактивных картах поможет более эффективно отображать данные, облегчит их визуализацию в цифровой среде.

Целью настоящей работы является выявление и систематизация типов визуализации информации на интерактивных картах в цифровой среде. Задачи: проанализировать примеры современных интерактивных карт в цифровой среде, обозначить ключевые особенности визуализации информации с помощью интерактивных карт. Основные методы, использованные в исследовании: сравнительный анализ и описание.

Визуализация информации с помощью карт зародилась еще в древние времена. На протяжении длительной истории сложилась полноценная теоретическая и практическая база для изучения и создания статичных карт. Интерактивные карты – это новое поколение карт, основывающееся во многом на статичных, но и обладающее своей спецификой. Сегодня существует огромное многообразие интерактивных карт, которые можно классифицировать по их целям (навигация и направление, знакомство с тенденциями и отношениями на географическом уровне, отображение интересных локаций), по территории (локальные, местные, региональные, государственные, мировые и т.д.), по уровню интерактивности (интерактивные карты низкого, среднего и высокого уровня интерактивности). Сама же информация, которая представлена на интерактивной карте, может быть нескольких основных типов. Большая часть этих типов складывалась на протяжении веков и в настоящий момент хорошо изучена (например, в работах Ж. Бертена, Р. Гранта, А. Каиро, И. С. Боса, А. Макикрена, Г. Шлихтманна и др.), но в отношении статичных карт, однако эти типы также могут применяться и к интерактивным картам, хотя и со своими особенностями. Другая часть типов, наоборот, может быть эффективно использована только на интерактивных картах в виду своей специфики.

В картах точек интереса (points of interest map) все данные, кроме выделенной точки, уходят на задний план. Это позволяет пользователю сфокусировать внимание на конкретной области данных. Дополнительная

информация может быть отображена в маркерах, что помогает с легкостью выяснить отношения между областями.

Точечные карты (point map) просты, особенно для отображения данных с широким набором географической информации, используются для точного и быстрого позиционирования (например, отображение локаций филиалов компании).

Линейная карта (line map) может содержать не только пространство, но и время. Как следует из названия, процессы изображаются на такой карте в виде линий. Например, с помощью неё можно анализировать городской трафик. Это один из старейших типов визуализации, применяемый на картах, но свою новую жизнь он получил с развитием интерактивных карт.

Фоновая картограмма или хороплет (choropleth map) – вид картограммы, на которой штриховкой различной густоты или краской разной степени насыщенности изображают интенсивность какого-либо показателя в пределах территориальной единицы [2, с. 169].

Карты кластеризации (clustering map) позволяют представлять данные в виде кластеров разного размера для обозначения плотности какого-либо явления.

Карта – временная шкала (timeline map) показывает прогресс какого-либо действия за определенное время, отображающееся в виде шкалы. Классическим примером является Google Timeline Map, которая показывает пути, проделанные пользователем за определенное время. Данный тип визуализации информации более эффективен для применения на интерактивных картах.

Метод «бурения» (drill-down map) подразумевает под собой группирование данных в разные слои, которые можно изучать по отдельности. Обычно пользователь с помощью кликов по объектам «погружается» в дополнительное изучение информации. Такой тип визуализации применим только к интерактивным картам.

Карты потоков (flow map) часто используются для визуализации данных о процессах, в которых важно показать точку происхождения и назначения. Данные взаимодействия между исходной точкой и пунктом назначения обычно выражаются линией, соединяющей геометрический центр тяжести космической единицы [3, р. 220]. Ширина или цвет линии указывает значение направления потока между исходной точкой и пунктом назначения. Как правило, данный тип применяется для визуализации больших данных и реализуется на интерактивных картах, однако возможно его применение и в статичном виде.

Карта распределения времени и пространства (time space distribution map) отображает распределение траекторий с информацией о времени и пространстве. Примером такого типа является GPS-трекинг. Визуализация возможна только на интерактивных картах.

Благодаря карте распределения пространства данных (data space distribution map), например, оператор может четко знать распределение пассажиропотока в определенный период времени, чтобы рационально организовать операции (количество сотрудников и т.д.). Так же этот тип применим исключительно для интерактивной карты.

Таким образом, на сегодняшний день можно выделить десять основных типов визуализации информации на интерактивных картах:

- 1) карта точек интереса;
- 2) карта точек;
- 3) линейная карта;
- 4) фоновая картограмма или хороплет;
- 5) карта кластеризации;
- 6) карта – временная шкала;
- 7) карта-бурение;
- 8) карта потока;
- 9) карта распределения времени и пространства;
- 10) карта распределения пространства данных.

Первые семь типов применяются как в интерактивных, так и в статичных картах. Однако, следует отметить, что благодаря своим возможностям, эти типы визуализации информации зачастую более действенны именно на картах интерактивных. Другие три подходят для эффективного применения лишь в интерактивных картах.

Изучение актуальных способов передачи информации на интерактивных картах обеспечит более рациональный и осознанный подход в части визуализации данных в цифровой среде.

Список использованной литературы:

1. Картоведение: Учебник для вузов / А. М. Берлянт, А. В. Востокова, В. И. Кравцова и др.; Под ред. А. М. Берлянта – М.: Аспект Пресс, 2003. – 477 с.
2. Grant, R. «Data visualization: charts, maps, and interactive graphics» / R. Grant. – Florida: CRC Press, 2019. – 247 с.
3. Phan, D. Flow Map Layout / D. Phan // Proceedings of the 2005 IEEE Symposium on Information Visualization / INFOVIS 2005 – Minneapolis : IEEE, 2005 – P. 219 – 224.

© Краснопевцева К.С., 2020

УДК 7.036

К ВОПРОСУ О ЖЕНСКОЙ И МУЖСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Красоткина В.Э., Варакина Г.В.

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

Исследование посвящено очень сложному периоду в истории Европы, связанному с еще романтическим чувствованием только наступившего XX века – ар нуво, и началом первых катаклизмов и социальных потрясений, породивших и разочарования, и поразительную гиперболизацию в духе великолепного и одновременно болезненного ар деко. Именно между этими стилевыми полюсами находится наше исследовательское поле.

Актуальность темы обусловлена необходимостью всестороннего исследования гендерной репрезентации в печатной графике первой трети XX века. Стилиевая трансформация мужских и женских образов была естественной реакцией на социальные и культурные изменения своего времени: развитие промышленности, усиление декоративности предметов интерьера, Первая мировая война, феминизм «Первой волны», экономическое развитие 20-х гг. и поиски интернационального стиля. В настоящее время вновь возрастает интерес к искусству первой трети XX века и его переосмысление в связи с растущим количеством исследований, стилевому диалогу эпох и, как следствие, переоценке ценностей общекультурных и художественно-эстетических. Развитие полиграфии привлекало множество художников в сферу печатной графики, что способствовало широкому распространению продукции в странах Европы и Америки, транслируя новые иконографические, социальные и эстетические образы. Данное исследование ставит целью отследить основные стилистические приемы, используемые при изображении мужчин и женщин в разные художественные эпохи, их развитие, взаимосвязь, а также корреляцию с политической обстановкой.

Основной проблемой исследования выступает гендерная интерпретация эпохи и ее художественное выражение. В частности, мы обращаемся к печатной графике, как искусству, оперативно и непосредственно отражающему смысловые и стилевые тенденции времени.

Искусство первой трети XX века стало реакцией на радикальные изменения, происходившие в западном мире: промышленная революция, и, как следствие, усиление урбанизации; вступление в эпоху Мировых войн, нанёсших сильнейший ущерб западной культуре и сильно преобразовавшая её облик, изменение социальных норм.

В то же время XX век – это время разрушения гендерных стереотипов и патриархальной модели общества, подразумевающей подчиненное положение женщин. Эта эпоха знаменуется переосмыслением положения женщин в обществе, их телесности и сексуальности. В ответ на викторианский консерватизм в XIX веке появляются «Искусства и ремесла» и следом «Эстетическое движение», изменившие понимание современной красоты и давшие широкий простор для развития модерна. Ар нуво создает образы прекрасных и обольстительных нимф и фей, женщин, наслаждающихся своей красотой. Социальные изменения и усиливающаяся в 1920-30-х гг. эмансипация женщин приводит к развитию образа *la femme fatale* и стиля *la garçonne* в 20-е гг.

Понимание маскулинности также претерпевало изменения, соответствуя эстетическим ценностям эпохи, что привело к возвращению дендизма в костюме и манере держаться. «Ревущие двадцатые», знаменующие послевоенное время, сделали идеалом мужской красоты уверенного, спортивно сложенного мужчину в модном костюме.

В искусстве наблюдаются аналогичные гендерные изменения. Это особенно заметно при анализе женских и мужских образов и, прежде всего, в печатной графике первой трети XX века. Более того, такого рода анализ позволяет говорить о стилевой смене, которая кардинальным образом меняет иконографию мужского и женского.

Теме женских образов и их репрезентации в искусстве XX в. посвящено достаточно много работ современных и зарубежных исследователей. Так, в своих эссе, представленных в 5 томе сборника «История женщин на Западе», Франсуаза Тебо подчеркивает, что во времена Первой мировой войны женские образы используются преимущественно в качестве аллегорий, и в послевоенный период формируется образ «новой женщины» [1, с. 30-31]. Нэнси Ф. Котт, исследуя гендерные социальные трансформации и культуру Америки послевоенного времени, считает, что признание женской сексуальности было не столько проявлением бунта, сколько данью моде и презрительным отношением к «викторианской» морали [1, с. 97]. Анн Игоннэ, анализируя репрезентацию женщин в XX в., утверждает, что предвоенная эпоха была временем веры в возможность позитивных трансформаций, и приводит в качестве примера плакат «Frauen Tag» 1914 г. [1, с. 386-387]. Репрезентация в печатной графике в годы Первой мировой войны породила двойственность: националистические настроения приводили к возвращению к феминным архетипам, в то же время формировались новые образы работающей женщины, аллегорические изображения женских фигур как символов стран, обращение к историческим образам.

Изменение эстетики и канонов женской красоты исследует Умберто Эко в монографии «История красоты» [2, с. 368-372]. Он выделяет образ

женщины югендштиля – женщину чувственную, свободную от корсета, и отмечает быстрый переход от «Красоты печатной графики» к «Красоте тела». На смену этому стилю приходит ар деко, эстетизм сменяется функциональностью, красота борется с декоративностью, определенной Вальтером Беньямином.

Мужская репрезентация напрямую коррелирует с модой и историческими событиями. В своей работе «Стиль XX века» Бевис Хиллер [3, с. 42-48] подчеркивает влияние Рузвельда на развитие культуры первого десятилетия XX в., время, когда в моде были мужественность и джингоизм. По мнению автора, возрождение понятия «мужественность» привело к трансформации криволинейного ар нуво к прямолинейному благодаря Чарльзу Ренни Макинтошу. Первая мировая война способствовала развитию и распространению массового искусства, создавая множество военных образов. Влияние дягилевских балетов, растущий интерес к экзотике, развитие кинематографа – всё это вело к развитию и усилению стиля ар деко и его эстетических ценностей [4].

Сегодня не ослабевает ни интерес к данной эпохе, ни к самой проблеме гендерной асимметрии. В частности, представленная тема сформировалась на основе экспозиции выставки «Афишемания. Французская реклама конца XIX – начала XX века из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина», проходившая в период с 21 февраля по 21 апреля 2019. Сегодня доступно огромное наследие печатной продукции 1900-1930-х гг., как, например, архивы журналов Harper's Bazaar, Vogue, Pan, The New Yorker и другие; бумажные открытки, рекламные плакаты и афиши. Осмысление данной проблемы как никогда актуально. Это не только расширит наше представление об эпохе и менталитете западного общества, но и даст методологическую основу осмысления сходных проблем современности.

Список использованных источников:

1. История женщин на Западе. Становление культурной идентичности в XX столетии / под общ. ред. Ж. Дюби и М. Перро; под ред. Ф. Тебо; науч. ред. пер. Н. Л. Пушкарева. – СПб.: Алетейя, 2015. – Т 5. – 624 с.: ил.
2. Эко, У. История красоты. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. – 440 с.: ил.1.
3. Хиллер, Б. Стиль XX века. – М.: Слово/Slovo, 2004. – 240 с.: ил.
4. Варакина, Г.В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. – 2019. – № 1 (51). – С. 243-257.

© Красоткина В.Э., Варакина Г.В., 2020

УДК 688.39

ОБЗОР ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В КОЖГАЛАНТЕРЕЙНЫХ ИЗДЕЛИЯХ

Креймер Э.В., Белова Л.А., Лапина Т.С.

Новосибирский технологический институт (филиал) РГУ им. А.Н. Косыгина, Новосибирск

В классическом представлении, чемодан – это некий короб с откидной крышкой и ручкой, используемый для хранения и транспортировки вещей.

Создание первого чемодана датируется 1858 годом. В этот период Луи Виттон создал конструкцию для транспортировки вещей, в которой были жесткие плоские стенки и укрепленные углы. Ранее сводчатая крышка была заменена на плоскую, что позволило складывать чемоданы один на другой. Мастером были предусмотрены отделения для вееров, перчаток и других аксессуаров. Использование водонепроницаемого холста помогло защитить вещи от воздействия внешних факторов.

Роль застежек в первых чемоданах выполняли защелки, или же ремни, расположенные поперек корпуса, которые застегивались с помощью пряжек. В 1886 году появился замок с двумя пружинами, который был запатентован после нескольких лет доработок и усовершенствований. Но данная конструкция не получила широкого распространения из-за дороговизны изготовления [1].

Обычно внутри чемодан был оклеен специальной бумагой или гладкоокрашенной шелковой, или хлопчатобумажной тканью. Большие чемоданы дополнялись внутренними затяжными ремнями из тесьмы или кожи, а также вкладными лотками, перегородками и отделениями [2].

С развитием авиационного сообщения появилась потребность в новых способах перевозки багажа. Так для пилотов авиакомпаний в 1937 году немецкий производитель сумок Rimowa создал чемодан из алюминия, что значительно повысило срок эксплуатации изделия и его прочность.

До 1972 года чемоданы носили исключительно в руках. Первое устройство для перемещения багажа по земле принадлежит Бернарду Дэвиду Садоу. Им была запатентована конструкция с двумя колесиками, прикрепленными к днищу, на одной стороне и с петлей, протянутой через ручку, на другой.

Телескопическая выдвижная ручка появилась лишь в 1987 году благодаря пилоту Боинга-747 Роберту Плату. С ее помощью перемещение багажа стало значительно удобнее. Данное нововведение быстро получило распространение у членов экипажей, а позднее и у пассажиров. В 1991 году на данное изобретение был получен патент.

С тех пор, как дорожный чемодан приобрел привычную для нашего времени форму, он прошел еще ряд модернизаций, как, например,

появление застежки молнии, двойных колес для маневренности, использование новых материалов.

В XXI веке транспортировка и хранение вещей стали не единственной функцией чемоданов. Ученые со всего Мира заняты разработкой «умных» смарт-чемоданов. Нами был проведен анализ рынка инновационных кожгалантерейных изделий, в рамках которого был выявлен перечень наиболее распространенных и интересных с точки зрения эргономики и дизайна функций.

Большое значение уделено защите багажа. Так все исследуемые нами «умные» чемоданы обладают GPS-трекерами для отслеживания владельцем их местоположения. Некоторые можно отследить с помощью Bluetooth. На замену классическим застежкам приходят замки со сканером отпечатка пальца, кодовые замки, замки с системой TSA.

Еще одним основным элементом «умного чемодана» является встроенный или съемный аккумулятор. В зависимости от назначения их ёмкость составляет от 10000 мАч до 20000 мАч. Встроенные USB-порты дают возможность зарядить электронные устройства и гаджеты в дороге. Ими так же оснащены 100% исследуемых чемоданов. В некоторых моделях для зарядки аккумуляторов используются солнечные батареи. Другие модели обладают системой, позволяющей генерировать энергию от кручения колес и сохранять ее в аккумуляторе.

Колеса чемоданов стали маневреннее, они могут поворачиваться на 360 градусов, как и телескопическая ручка, которая может фиксироваться в нескольких положениях. Еще одна полезная функция для авиаперелетов – встроенные цифровые весы, которые довольно точно могут показать вес багажа.

Набирают популярность специальные приложения для смартфонов, при помощи которых производится отслеживание местоположение багажа, открытие и закрытие замков, измерение веса багажа и т.д.

В комплектации некоторых моделей на рынке предусмотрен браслет, который подает сигнал при технических неполадках, низком заряде батареи или отстранении от багажа на определенное расстояние. В качестве примера, на рис. 1 представлена иллюстрация мобильного приложения для чемодана Bluesmart One, созданного в 2014 году [3]. Это одна из самых популярных моделей, которая впервые совместила в себе столько функций.



Рисунок 1 – Мобильное приложение для Bluesmart One

Функция самопередвижения изделия также набирает популярность среди инновационных технологи. Роботы-чемоданы могут следовать за

хозяином благодаря компьютерному зрению и встроенному двигателю, огибать препятствия и менять скорость, при этом удерживая равновесие благодаря специальной технологии или использованию дополнительных колес.

Некоторые «умные» чемоданы способны перевозить человека. В зависимости от веса пассажира, они могут развивать скорость до 12 км/ч. В некоторых моделях предусмотрены сидение, руль и подставки для ног.

На рис. 2 представлен Чемодан-скутер Airwheel SE3. С помощью LED-дисплея и приложения Airwheel имеется возможность управления скоростью, торможением и подсветкой [4].



Рисунок 2 – Чемодан-скутер Airwheel SE3

Помимо вышеуказанного, современные чемоданы могут иметь встроенную звуковую систему, подсветку, съемные отделения, небольшие рабочие поверхности [5].

Для изготовления «умных» чемоданов используются высококачественные материалы: поликарбонат, армированный нейлон, полипропилен, полиэстер, алюминий и др. Производители стараются сделать конструкцию легкой, эргономичной и функциональной. Из-за высокотехнологичной начинки собственный вес «умного» чемодана для ручной клади составляет в среднем 4 кг [6].

Несмотря на всю технологичность «умного» чемодана, его основной функцией остается перевозка багажа. Для путешественника чемодан выступает главным аксессуаром, потому очень важен его внешний вид и дизайн, ведь люди стремятся к индивидуальности и выбирают уникальные по своему вкусу вещи.

Список использованных источников:

1. Луи Вьюиттон – интернет магазин. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://ru.louisvuitton.com/rus-ru/magazine/articles/a-legendary-history#>
2. Fishki.net - информационно-развлекательное сообщество. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://fishki.net/2105353-nostalgija-po-puteshestvijam-istorija-chemodana.html>
3. Opershop [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://opershop.ru/bluesmart>
4. Chipgifts - интернет магазин изобретений с Кикстартера. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://chipgifts.ru/airwheel-se3>

5. Комсомольская правда - Сетевое издание (сайт). [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.kp.ru/putevoditel/tekhnologii/luchshie-umnye-chemodany/>

6. Блог Василия Блинова. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://iklife.ru/puteshestviya/podgotovka/umnye-chemodany.html>

© Креймер Э.В., Белова Л.А., Лапина Т.С., 2020

УДК 687.01

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ АКСЕССУАРОВ НА ОСНОВЕ БИОНИЧЕСКОГО ИНЖИНИРИНГА

Кривякова М.В., Третьякова С.В., Фирсова Ю.Ю.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Процесс творчества – это поиск единства формы и содержания, а главное идеи. Возможно, иногда при решении дизайнером творческой работы применение традиционных методов проектирования не дает новых, свежих решений. Поэтому нужна активизация творческого поиска в проектировании, направленная на развитие творческого проектного мышления дизайнера и на интенсификацию самого процесса проектирования. Это новое мышление и необычный подход необходим для того, чтобы, товар получился эксклюзивным и конкурентоспособным.

Дизайнеру для решения проектной задачи можно придерживаться плана творческого процесса. На первом этапе это возникновение замысла и постановка задачи, затем сбор и накопление материала, определение и анализ творческого источника. Далее идет интенсивная работа, усиление концентрации, использование различных методов эвристики и проектирования. Необходимо отвлечение от проекта, чтобы через некоторое время опять вернуться к решению и оценить его «свежим взглядом». Потом приходит озарение – получение окончательного оптимального решения. И на последнем этапе доработка, доведение работы до конца, подведение итогов, обобщение, выводы, оценка, оформление документации [1].

В художественном проектировании костюма существуют свои принципы и методы: метод ассоциаций способ формирования идеи, творческое воображение дизайнера обращается к разным идеям окружающей действительности. Развитие образно-ассоциативного мышления дизайнера, способность мобильно реагировать на окружающую среду и черпать оттуда продуктивные ассоциации; метод аналогий; метод неологии; метод гиперболы; метод декомпозиции и принцип последовательного приближения; метод наводящей задачи; метод эмпатии;

метод передовых технологий; бионический метод заключается в анализе конкретных объектов бионики (от греч. Βίον – элемент жизни, буквально – живущий) [1]. Существует целая наука – бионика, занимающаяся изучением процессов, протекающих в биологических системах, и их применением для решения конкретных инженерных задач.

Живая природа открывает нам законы гармонии взаимосвязи формы и функции и их принцип работы. Например, проанализировав насекомых и рептилий, можно разработать новые идеи способа запахивания, наслоения одежды, динамику и подвижность конструкций, трансформаций и мобильность деталей, фактуру и ощущение поверхности. Свечение некоторых насекомых может натолкнуть на идею разработки одежды и обуви со встроенными светодиодами. Таким образом, бионический подход в дизайне позволяет получить неординарные решения конструктивных узлов, новых свойств поверхностей и фактур [2]. Этот метод предполагает пристальное внимание дизайнера перенести на окружающую среду; увидеть в естественной природе интересную идею, принцип, способ. Возникает связь творческой личности с окружающим миром, с жизнью человека в природе. Природа – главный генератор творческих идей.

Один из основополагающих принципов в области формообразования костюма и аксессуаров это метод бионической архитектоники. Инженерия природы – изучение и понимание человеком сути механизмов природных структур – систем, связанных с законами живой природы и со стадиями их развития. Использование, формообразования этих структур и систем в строительстве, в дизайне, в архитектуре позволяют сделать гениальные разработки.

В бионической методике одним из принципов является способ аналогий, это не поверхностный метод сравнений между объектами, а метод выявления сходства объектов по существу, общих законов, систем. Не только аналогичность форм, но и главным образом аналогичность изменения, движения, развития, в результате которых образуются аналогичные очертания, именно такой содержательный смысл следует придавать принципу аналогий в бионической архитектонике (рис. 1).



Рисунок 1 – Аналогия бионической архитектуры с рептилиями.

Выделяется семь этапов трансформации биологической формы в модель: непосредственное использование природных элементов;

копирование природных форм из разных материалов; имитация биоформ; рисунок на ткани; аналогичность силуэта костюма природной формы; биофактура; бионическое моделирование (создание новых конструкций) [3].

Переkreщивание инженерии природы архитектуры с костюмом, и с другими объектами, часто встречающаяся практика. Анализируя природный объект при создании нового образа в костюме, дизайнер не ограничивается лишь созданием новой формы, новыми пропорциональными членениями, а берет принцип, суть, способ работы исследуемого объекта. Циклы моды чередуются по принципу пластики, геометрические формы сменяются бионическими, и наоборот [3].

Для анализа проектирования дизайна, послужила чешуйчатая поверхность кожи рептилий, их принципы взаимодействия и свойства между собой. Бионическим методом проанализирована ее структура, строение поверхности, остроугольные модули чешуек. Стилизация острых, многогранных чешуек легла в основу работы по моделированию формы бионическим методом. Исследуемые виды рептилии проанализированы на строение формы модулей, у каждой рептилии свое строение чешуек, отсюда можно выделить основные свойства взаимодействий каждого отдельного вида, где они могут в одном случае придавать жесткость форме или обеспечивают динамику, или уменьшать и распределять нагрузку. На схеме (рис. 2) показаны принципы взаимодействия модулей друг с другом на примере аксессуара – сумки.

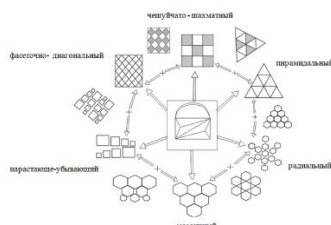


Рисунок 2 – Взаимодействие принципов модулей друг с другом

Перед дизайнером-проектировщиком стоит выбор средств, способных наиболее плотно, насыщенно и точно выразить идею. Творческий процесс связан со способностью абстрагировать мышление и эмоциональными чувствами. Способность художника, дизайнера к неординарному мышлению является основой творчества, так как любое произведение искусства – это результат аналогий и ассоциативных представлений о предметах и явлениях реального мира. В современном дизайне яркое, образное мышление понимается как принципиально новый способ проектирования. Развитие ассоциативного мышления и умение проводить аналогии, дизайнера проявляется в преобразовании предметных, абстрактных и психологических ассоциаций в графические поиски решений объекта. Многие из инженерии природы подсказывают нам свои механизмы строения и сущность работы.

Список использованных источников:

1. Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И., Зарецкая Г. П. Бионика в художественном моделировании. Гармония формообразования //Дизайн и технология. // М. – 2012, № 30 (72). 13с.
2. Лебедев Ю. С. Архитектурная бионика [Текст]. - М.: Стройиздат, 1998г. - С. 17-24.
3. Белько Т.В. Бионические принципы формообразования костюма // Автореф. // Дис. на соиск. уч. степ. докт. техн. наук // М. – 2006. 32 с.

© Кривякова М.В., Третьякова С.В., Фирсова Ю.Ю., 2020

УДК 792.8

РАЗВИТИЕ НАРОДНОГО ТАНЦА – КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ

Крутикова М.М.

Научный руководитель Ковтун А.В.

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

Народный танец – это красочное, яркое творение народа, воплощающее в себе его эмоциональный и художественный образ. Народный танец может рассказать и показать всю многовековую и многообразную историю общества, в котором он зародился. Народный танец является олицетворением фантазии людей и всей глубины их чувств. Он насыщен содержанием, сюжетом, драматургической основой, пространственными рисунками и пластическими движениями, которые характерны для той или иной национальности. Народный танец является самой яркой и специфической формой отображения действительности, ведь в нем проявляются нормы поведения и взаимоотношения, этика, мораль, а также любые изменения в социальной, экономической и политической сферах. Все эти аспекты каждой из эпох отображаются в художественном творчестве народа.

Немаловажную роль в создании народного танца как вида сыграли ритуальные мистерии, церемониальные, религиозные и этнические обряды, которые были просто насыщены хореографией. Стоит отметить, что в создание и эволюцию народного танца были вложены опыт, талант и фантазия не одного поколения. Танцевальные формы народной хореографии оттачивались как искусство временем и с каждой эпохой приобретали художественную ценность и законченность, двигаясь к совершенству [1].

На протяжении XX века народный танец прошел путь от народно-бытового танца к стилизованному народно-сценическому. При этом все

изменения, касавшиеся народной хореографии в рассматриваемый период, были весьма существенными и происходили довольно стремительно. Одним из основных принципов развития народного танцевального искусства в XX веке является принцип его перехода в разряд профессионалов. Поднимая на более высокий уровень исполнительское мастерство народных танцев, этот процесс способствовал еще и тому, что постепенно сменился носитель национальных танцевальных традиций от представителей простого народа к профессиональным исполнителям, балетмейстерам и педагогам, что непосредственно сказалось и на развитии отечественной бытовой хореографии [2].

Народно-сценический танец на современном этапе можно определить как художественно-образовательную систему, сформированную в процессе становления и развития художественной и педагогической практики профессиональной и любительской сферы хореографической деятельности. Не одно поколение педагогов, балетмейстеров, исполнителей, критиков, методистов и теоретиков тем или иным образом участвовали в формировании школы народно-сценического танца, в основу которой положено разделение выразительных средств на элементы, отбор и систематизация движений, определение эстетических и этических норм.

Один из важных вопросов на современном этапе – подготовка специалистов, способных достойно сохранить и развить народно-сценическую хореографию [3].

Проблема преподавания традиционной народной хореографии на сегодняшний день является важной темой обсуждения не только среди педагогов высших и средних учебных заведений, но и работников культуры. Это связано, прежде всего, с необходимостью направить усилия общества на сохранение культурно-воспитывающей среды и народных традиций, являющихся необходимым условием формирования полноценной духовной жизни современного человека. Решение этой проблемы поможет не только создать условия для более эффективной подготовки будущих специалистов, но и обеспечит преемственность поколений, выступающую фактором формирования национального самосознания, социального развития личности и духовного прогресса народа. Но в этом случае нужна государственная поддержка, выражающаяся в разумном планировании в области образования. Необходимо, чтобы в учебных заведениях, готовящих кадры для учреждений культуры и искусства, не только комплексно реализовывались в учебных программах занятия по изучению русского танца, областным особенностям русского костюма, праздникам и обрядам русского народа, но и отводилось достаточное количество учебных часов на изучение этих дисциплин.

Грамотному хореографу следует хорошо знать «национальный код» передачи наследственности, т.е. те музыкально-пластические мотивы, ритмоформулы, композиционные приемы, которые являются как бы сущностью национального в хореографии и могут стать живым ядром, основой нового сценического танца. Конечно, для полного успеха этого дела необходимо совмещение фольклориста и постановщика в одном лице. Но поскольку на практике это встречается далеко не всегда, актуальным становится требование к балетмейстеру хорошо знать фольклор, а к фольклористу – специфику сцены [3].

Следующая проблема – это пути сценического объяснения фольклорного танца. Их, по мнению В.И. Уральской несколько. Первый – опыт воссоздания на сцене настоящего образца. Скажу сразу, что аутентичность на сцене, конечно, теряется, но я имею в виду лишь подлинность источника образца. Эти потери танец несет, даже если его на сцене исполняют сами жители села, так как отдаленность (сцена, зал) и искусственное разделение на смотрящих и творящих разрушает характер сотворчества, изменяет процесс жизни данного танца. Есть потери и хореографические, связанные с изменением точки осмотра. Вступают в противоречие и временные законы фольклорного действия и сцены. Попытка отнести эти противоречия приводит к необходимости вмешаться в текст танца. А это уже следующий путь – сценическая обработка фольклора. Что она включает? Прежде всего, на основе законов сценической композиции уточнение рисунков танца. Так, к примеру, если танец весь исполняется в сомкнутом кругу, медленно вращающемся в одну сторону, то в условиях сцены – это будет восприниматься как утомительная монотонность и подлежит развитию, т.е. изменению. Подлежит изменению и бесконечная (для сценических условий) повторность фигур в кадрили (характерная для исполнения в быту) [4].

Современная сцена требует от русского танца новизны сценических форм, выразительных средств, актуальных тем и эстетической направленности. Но они не могут возникать у балетмейстеров без глубоких знаний природы русского танца, его фольклорных источников. Новые условия жизни, эстетические нормы повлияли на содержание танца и на взаимоотношение отдельных его форм. Значительные изменения произошли в женском танце, прежде не имевшем богатого и разнообразного лексического материала. В настоящее время огромное количество движений рук, ног, корпуса украшает русский народный танец. Движения ног претерпели наиболее сильные изменения. Характер танцев стал более жизнерадостным [4].

Сегодня на мелодии современных песен хореографы профессиональных и любительских коллективов сочиняют танцевальные композиции. В песнях наших дней сохранена национальная мелодика, своеобразие музыкальных оборотов. Это органически сливается с новыми

темами, получает новую ритмическую организацию. Мелодии современных песен широко распространены, они являются спутниками бытовых и общественных праздников. Песен сегодня создано неизмеримо больше, чем танцев. Качество их значительно выше. Чем же объяснить, что многие танцы, созданные на определенные мелодии, быстро умирают, не получая широкого распространения. Хореографические рисунки их не используются в дальнейшем и не получают лексического запаса. Думается, что одной из причин является механическое приспособление танцевальной схемы к той или иной мелодии. В этом случае ритмическая структура танцев совпадает с ритмом песен, и некогда органичный союз пластики и музыки оказывается односторонним. Выявляет себя и другая тенденция. Мелодии современных песен иллюстрируются модернизированным, «осовремененным» русским танцем. Нелепо смотрятся со сцены серебряные сапожки, пестро раскрашенные мини-юбки, причудливые головные уборы, совершенно не отвечающие эстетическим требованиям русского танцевального творчества. Балетмейстеры, сочиняя современную лексику, часто забывают о национальном характере движений, нарушают то, что делает танец красивым, а самих исполнителей – изящными и привлекательными. Много зависит от музыки современного танца, от инструментальной обработки фольклорного материала. На наш взгляд, в настоящее время хореографы, создающие свои новые произведения, находятся в зависимости от этой музыки, а она далеко не всегда подходит для сочинения хореографического произведения. Сравнивая тематику современных песен и танцев, предпочтение приходится отдавать песням. В них тематические жанровые границы очень широки. Темы любви, встречи, разлуки, расставания обретают новое звучание, новый смысл. В них запечатлен образ человека с его чувствами, переживаниями. Танец же замкнулся в круг ограниченных сюжетов, особенно, если говорить о лирике. А ведь она так же, как и лирические песни, более всего привлекает к себе зрителей и исполнителей. Создание оригинальных лирических танцевальных произведений – задача более сложная, чем создание темповых танцевальных произведений, где на помощь хореографу приходит фантазия. Вот почему необходимо обращаться к народным истокам, находить в них наиболее яркие национальные черты, определяющие характер того или иного народа, а также отличительные особенности танцев, бытующих в различных областях, краях, регионах России. Александра Пермякова, художественный руководитель русского народного хора им. Пятницкого отмечает: «Если современные хореографы, работающие в сфере русского народного танца, не начнут, как корифеи прошлого, досконально изучать плясовой фольклор разных областей России, а продолжать готовить некий винегрет, да еще и “посолив” его трюками, мы придем просто в никуда» [3].

Приходится отметить, что до сего времени встречаются еще досадные явления чрезмерной стилизации народного танца, можно сказать, когда от него остается лишь внешне эффектная, нарядная, виртуозно-техническая композиция, только по внешним признакам именуемая народным танцем. По мнению М.С. Годенко, в народные русские танцы должно входить современное веяние – ритмы и движения. Он создал определенный жанр современного русского танца. Многие специалисты в области хореографии не разделяют его концепцию, уверяют, что так не сохраняют традиционный народный фольклор. Однако большинство наших балетмейстеров стараются создавать свои танцевальные композиции на основе подлинных народных танцев и бережно относиться к стилистической интерпретации материала. Коллектив ансамбля «Березка» не преследует цель перенесения фольклора на сцену в чистом виде. Это настоящий академический хореографический ансамбль и, тем не менее, как подкупающе прекрасен образ русской девушки во всех его танцах. Сочиненный И.А. Моисеевым танец становится законченной хореографической миниатюрой. Постановщик обращается к самым различным народным традициям. Ощущение достоверности и подлинности «Подмосковной лирики» достигалось не только заимствованием движений из фольклора. Здесь были органично соблюдены и воплощены внутренние законы народной хореографии: непосредственность, живость общения партнеров, простота и четкость перестроений. В каждом движении найден свой, то насмешливый, то лирический подтекст, своя интонация [3].

Следует помнить, что возврат к прошлому, к традициям русского народа и его культуре не означает его копирование, механическое повторение, дословное использование. Прошлое переосмысливается, включается в контекст современности с учетом новых параметров культурного контекста, в том числе его художественно-технологических инноваций. Старые и новые танцы не только уживаются рядом, но и взаимно влияют друг на друга, творчески обогащая и развивая русский народный танец. Новое время рождает новые вкусы, направления, ритмы и пристрастия. Что бы ни происходило в жизни, каждое поколение должно знать свои корни и помнить родные истоки, иначе исчезнут духовность и патриотизм. Важно беречь и сохранять богатейшее наследие русского народного танца. Поэтому так ответственна роль балетмейстеров-педагогов, которые могут сохранить, сберечь традиционные оттенки в манере исполнения, оценить их и дать новую жизнь народной хореографии [3].

В ходе проведенного исследования нами были сделаны следующие выводы:

необходимо направить усилия общества на сохранение культурно-воспитывающей среды и народных традиций, являющихся необходимым

условием формирования полноценной духовной жизни современного человека;

в учебных заведениях, готовящих кадры для учреждений культуры и искусства, нужно отводить достаточное количество учебных часов на изучение таких дисциплин, как русский танец, областные особенности русского костюма, праздники и обряды русского народа;

нужна государственная поддержка, выражающаяся в разумном планировании в области образования;

грамотному хореографу следует хорошо знать «национальный код» передачи наследственности;

балетмейстерам необходимо обращаться к народным истокам, находить в них наиболее яркие национальные черты, определяющие характер того или иного народа.

Список использованных источников:

1. Барышникова Т. Азбука хореографии. - М.: Рольф, 1999. - 272 с.
2. Богданов Г.Ф. Самобытность русского танца. - М.: МГУК, 2003. - 224 с.
3. Пермякова А.Б. Опираясь на наследие, искать новое// “Балет”, литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. М.: Ред. журн. “Балет”. – 2010. -№3, с.24.
4. Уральская В.И. Природа танца / В.И. Уральская. - М.: Совет. Россия, 1981. 24 с.

© Крутикова М.М., 2020

УДК 658.512.2

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ЗАХИ ХАДИД ПРИ СОЗДАНИИ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Кузнецова Е.А., Стрижак А.В.

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

Дизайнер предметно-пространственной среды воспринимает окружающую реальность через собственный спектр мировоззрения, он иначе видит запросы потребителя, задачи и акцентирует внимание на несколько иных проблемах [1, с. 126]. Благодаря профессиональным средствам и творческому воображению, он создает не только идеально спроектированную вещь или комплекс объектов нашей предметной жизни, но и само состояние, атмосферу, воплощенную с помощью использования технологических возможностей той или иной эпохи.

В данной предметной области можно выделить творчество Захи Хадид – известного архитектора современности и одного из представителей деконструктивизма [4]. Она является первой женщиной,

которая получила Прицкеровскую премию – аналог премии Нобеля для архитекторов. Заха Хадид добилась больших успехов и в промышленном дизайне, поэтому следует уделить особое внимание к её творческому методу проектирования и созданию предметно-пространственной среды.

Заха Хадид видит дизайн как язык метафор, символов и абстракций. Ее творчество настолько уникально и неповторимо, что требует особого рассмотрения. Работа британского архитектора отличается применением искаженной перспективы, использованием в своих проектах геометрически-нестандартные и новые формы, которые способствуют усилению ощущения внутренней динамики объекта. Таким образом, деятельность Захи Хадид улучшает жизни людей, меняет их эстетические взгляды на вещи и явления искусства, путём преобразования материальной среды и организации основного пространства.

Стратегию проектирования Захи Хадид можно разделить на 6 основных этапов: личное исследование охватываемой области, понятие проекта в формальном значении, применение методов и принципов дизайна, внедрение формы с вложенным в неё контекстом, изучение движения и функции в пространстве, строение и финальная форма

Идея к Хадид приходит не произвольно, а в результате охватывающего все сферы анализа параметров проекта. Она всегда думает о создании дизайн-концепции, которая подойдёт под требования заказчика и будет соответствовать его желаниям, проводя глобальное исследование аспектов и формального понятия будущего изделия, женщина приступает к применению основных техник моделирования. Следующая задача, которая стоит перед Захи Хадид – это проработка пользовательского материала. Дизайнер погружается в проектируемое пространство, изучает будущее взаимодействие людей со своим творением, отдавая предпочтение тщательной проработке деталей и уделяя своё внимание отдельным частям. Её принципы работы позволяют придать пространству легкость и органичность. Данный этап рассматривается как один из ключевых моментов в алгоритме создания проекта, формирование предметно-пространственной среды с учётом функциональности и эстетики образного восприятия – это важнейший аспект профессиональной деятельности промышленного дизайнера и архитектора. За время активной организации окружающей среды Захи Хадид разработала множество техник, которые использовала в создании гармоничных объектов и их воплощения в жизнь.

Изучая работы Хадид, можно проследить тягу дизайнера к необычным формам, она использует абстракцию в своих работах и проектирует задуманное. Особый интерес представляет применение передовых технологий в разработке изделия. Предметный дизайн раздвигает границы программного обеспечения для трехмерного моделирования и позволяет создавать совершенно новые структуры и

функции. Благодаря передовым производственным возможностям таким, как 3D-принтеры и цифровые модели, Захи Хадид увеличила спектр своего влияния на культуру и организацию среды нашей предметной жизни. В своих работах она применяет пластичные линии и обтекаемые формы, данная бесшовная структура выделяет Хадид среди дизайнеров и ставит её на одну ступень с современностью. Захи Хадид отличается уникальным видением пространства, принцип её работы граничит с высоким искусством и методологически грамотно выстраивается в процесс проектирования.

В целом можно отметить несколько основных принципов, которые повлияли на формирование творческого метода Захи Хадид. При создании предметно-пространственной среды дизайнер обращается к плавности форм, они перетекают друг в друга и создают гармоничность, отличаясь от стандарта геометрии, делают работу уникальной и современной. Самое важное, что необходимо знать о Захи Хадид – это сочетание творческой и технологической составляющей проекта. Благодаря этой особенности дизайнер создаёт пространственную структуру, которая характеризуется не только интересной концепцией, эстетикой формы, но и возможностью в реализации готового проекта, его производственной грамотностью. Процесс работы над объектом протекает от интенсивных исследований сферы создаваемого предмета до его воплощения в виде функциональной формы и внутреннего движения.

Таким образом, проанализировав творческий метод и выявив отличительные черты дизайна, мы пришли к выводу, что Захи Хадид – это уникальная фигура в сфере проектирования предметно-пространственной среды. Она внесла огромный вклад в мировую культуру 21 века и создала множество приемов для моделирования сложных объектов. Благодаря видению собственного решения проблем промышленного дизайна, Хадид дает толчок стремительному развитию в сфере проектирования. Она повлияла не только на формирование городской среды, но и на обустройство предметной жизни людей, привив им новые эстетические взгляды на формы. Её архитектура, мебель, декор и украшения наполняют коллекции известных музеев и пространств, а алгоритм создания изделий является отличным примером гармоничного и функционального дизайна.

Список использованной литературы:

1. Розенсон И.А. Основы теории дизайна: Учебник для вузов. 2007. – 126 с.
2. Бюро Zaha Hadid Architects [Электронный ресурс]. – Точка доступа: <https://www.zaha-hadid.com/>
3. DESIGN MATE. Статья Ирины Костарёвой. Свет в архитектуре: творческий метод Захи Хадид. [Электронный ресурс]. – Точка доступа: <https://design-mate.ru/read/objects/light-in-architecture-creative-method-of-zaha-hadid>

4. Статья. Деконструктивизм: ломаем традиции – создаём новые формы» [Электронный ресурс]. – Точка доступа: <https://trendsdesign.ru/>

5. ZAHA HADID'S STYLE AND DESIGN PHILOSOPHY [Электронный ресурс]. – Точка доступа: <https://www.engelvoelkers.com/en/blog/luxury-living/architecture/zaha-hadids-style-and-design-philosophy/#:~:text=Zaha%20Hadid's%20design%20philosophy,Zaha%20Hadid's%20style%20and%20creations>

© Кузнецова Е.А., Стрижак А.В., 2020

УДК 7.07-05

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Л.А. УСТИНОВОЙ В ДЕЛЕ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Кузнецова М.С.

Московский государственный институт культуры, Москва

Создавая новые произведения искусства, изобретая технически-инновационные элементы науки, общество, во многих случаях, забывает о разработке средств по сохранению и передаче тех самых «новинок» для последующих поколений. Не так давно был поднят вопрос о важности данной проблемы, о поиске путей для её решения уже на новом уровне государственного и международного масштаба. В законодательстве многих стран появился термин «культурное наследие», были созданы сообщества, чья деятельность направлена на охрану и освоение культурных ценностей и смыслов предыдущих поколений (самая известная организация – ЮНЕСКО).

Только непрерывная деятельность по передаче культурного наследия от поколения к поколению и сохранению его на протяжении долгого времени может стать основой для развития уникального самобытного «национального кода». Подтверждая данную мысль, мы рассмотрим данное понятие в трудах исследователей, где его трактуют как:

«культурный опыт, унаследованный нацией от предшествующих исторических эпох» [1, с. 39];

«знаковую систему, предназначенную для кодирования, хранения, передачи и дешифровки культурной информации народом» [3, с. 36];

«формируемые у человека под воздействием национальной культуры подсознательные смыслы, сквозь призму которых он воспринимает себя и окружающий мир» [8].

Особенность данного понятия заключается в том, что оно является образующим такого феномена как национально-культурный менталитет,

где сочетаются мировоззренческие и психологические установки личности.

Современной тенденцией является популяризация западноевропейских ценностей, как истинно мировых, шаблонных для всех народов и культур. Чуждые русскому народу традиции и обычаи (правила поведения), ведут общество по неестественному пути развития, формируя национальный культурный код. Важно отметить самодостаточность русской национальной культуры, благодаря которой мы не нуждаемся во заимствовании и интерпретации каких-либо элементов культуры: «Можно привести тысячи примеров, указывающих на преданность русского народа своим обычаям, своей земле, на то, что русскому, как и всякому другому славянину, незачем было ходить к иностранцам; он жил в окружении своих неисчислимых богатств и больше любил делать подарки, нежели перенимать их от других» [5, с. 22].

Народное творчество является отражением актуальных проблем общественной, политической, экономической и духовной жизни людей. Танцевальное искусство как одно из направлений народного творчества, способно через пластику, мимику, образ, рисунок, отразить внутренние и внешние процессы бытия народа. В силу данных причин танцевальное искусство в синтезе с музыкальным и вокальным искусствами представлено во всех сакрально-значимых действиях человеческой жизни.

Красоту и неповторимость русского танца подмечали многие отечественные и иностранные исследователи национальной культуры. В XVIII и XIX веках своё впечатление о русском танце отмечали Я.Я. Штелин и А.А. Гозенпуд: «Во всем танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который бы мог превзойти русскую деревенскую пляску, если она исполняется красивой девушкой-подростком или молодой женщиной, и никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской» [9, с. 151].

«Русский народный танец столь красноречив, что я не знаю ему равного. Красота танца заключается отнюдь не в искусном положении ноги, но в том, что в пляске участвуют голова, глаза, плечи, туловище, руки, словом, все тело. Танец производит на зрителя неопишное впечатление: если сравнить французский котильон, английский контрданс, немецкий вальс, польский променад (полонез) с русской национальной пляской, то все названные выше танцы окажутся немими, непонятными, тогда как она и красноречива, и глубокомысленна» [4, с. 201].

В повседневной жизни русского человека пляска интегрировала свое значение от обрядово-ритуального до общественно-социального. Она представляла основные жизненно-определяющие функции: воспитательную, репродуктивную (обряды инициации), коммуникативную, социально-регулирующую, досуговую, творческую. Феномен русского народного танца для людей являлся ключом к освоению

наследия своих предков и передаче священных заветов следующим поколениям.

В настоящее время русский народный танец переживает кризис сценической интерпретации. Наследие советских балетмейстеров претерпевает изменения временем, а молодые балетмейстера неуверенно обращаются к исконному фольклору для собственных творческих воплощений. «В фольклоре скрыта народная мудрость, жизненная философия основной массы народонаселения страны, выработанная ими и проверенная веками эстетика, психология творчества, художественная режиссура и, конечно же, сама плясовая технология» [2, с. 16].

На различных уровнях образовательной системы в программы подготовки молодых хореографов и артистов балета, еще в советский период времени, были разработаны и введены такие дисциплины как «русский танец», «методика преподавания русского танца», «наследие и репертуар народных хоров и ансамблей народного танца». Дело, которое начала Т.А. Устинова, по сохранению и развитию культурного танцевального наследия России живо и продолжает расширяться благодаря Л.А. Устиновой и её ученикам. В настоящей статье мы рассмотрим педагогические принципы и секреты мастерства талантливого учителя и наставника.

Л.А. Устинова – режиссёр-балетмейстер, Народная артистка РФ, профессор кафедры народного танца МГИК. Её творческое кредо всегда было связано с бережным сохранением традиций и искусным развитием русского народного танца.

Для знакомства с Лидией Абрамовной, мы приведем немного основных, но значимых фактов из биографии профессора. Родилась Лидия Абрамовна в семье актрисы, балетмейстера, профессора, Народной артистки СССР Т.А. Устиновой, в доме, где русский танец почитали и берегли. Яркий пример любви матери к родной народной культуре оказался вектором в развитии и становлении личности Лидии Абрамовны. Академическое образование в стенах хореографического училища Большого театра союза ССР позволило Устиновой Л.А. овладеть всеми нюансами танцевальной пластики, сформировать эстетическую культуру. После окончания училища в 1957 году Л. Устинова вошла в состав творческой группы «Звёзды СССР», которая была приглашена на гастроли во Францию (одни из первых творческих групп/ансамблей, кто посетил Зарубежье после войны). Вместе со своим партнёром В. Немоляевым, артистом балета Большого Театра, Лидия Абрамовна исполняла русские народные миниатюры: «Молодёжная полька» и «Русская пляска» (балетмейстер Т.А. Устинова). С 1957 по 1959 гг. Лидия Абрамовна работала артисткой Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством И.А. Моисеева.

Двадцать лет (с 1959 по 1979 гг.) Лидия Абрамовна посвятила служению Московскому музыкальному театру имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, где исполняла такие классические и характерные партии как танец невольниц из балета «Корсар» (муз. А.Адана); мазурка в «Штраусиане» (муз. И. Штраус); танец цыганок из балета «Эсмеральда» (муз. Ц. Пуни); танец Осени из Времен года балета «Золушка» (муз. С. Прокофьева) и многие другие.

С 1981 года Л.А. Устинова продолжила свою творческую деятельность в ГАРНХ им. М.Е. Пятницкого на должности ассистента балетмейстера, балетмейстера-репетитора. «Л. Устинова является хранителем «Золотого фонда» народных хореографических произведений, созданных в хоре им. М.Е. Пятницкого. Работая с молодыми исполнителями над танцами «Золотого фонда», она своим талантом придает каждому танцу новое звучание современности. Сохраняя при этом подлинную точность хореографического текста балетмейстера-сочинителя, народную композицию и характер исполнения движений» [7].

Непрерывное желание учиться и познавать новое привело Лидию Абрамовну в стены Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского. В 1989 году был защищен и получен диплом по специальности «режиссер балета» (балетмейстер ансамбля народного танца).

Широкий кругозор, природная богатая фантазия позволила работать и творить Устиновой Л.А. на разных сценических площадках и в театрах:

работала над проектами Центрального телевидения – фильмами «Вся жизнь в танце» (1988 г.), «Праздник русского танца» (1990 г.);

балетмейстерская деятельность в ГАРНХ им. М.Е. Пятницкого в спектаклях «Рождественские гуляния» (1993 г.) и «За околицей» совместно с режиссёром, Народным артистом СССР Шароевым И.Г.;

восстановление номеров «Русские хороводы», «Сказ о русской земле», «Северные хороводы», «Хохломские ложки», хоровод «Круги», «Брянские игрища», «Орловская матаня», «Рязанская змейка», «Вологодская напарочка», «У ручья» и др.;

работа в Московском театре «Мир искусства» над спектаклями «Тупейный художник» (по Н. Лескову), «Гранатовый браслет» (по А. Куприну), «Жил-был Сказочник» (по Андерсену).

Свою профессиональную оценку данных работ дал балетовед, профессор Н.И. Эльяш / «Московский комсомолец» 25 октября 1990 года в статье «Крупно, соборно, всем миром»/: «Драматическое действие переливается в аллегорический женский танец – в образе Метели, перекрывающий путь погоне за беглыми крестьянами. Актеры великолепно справляются с талантливой хореографией Лидии Устиновой – у них большая профессиональная «октава» [7].

Фестивальное и конкурсное движение еще с 30-х гг. XX века являлось средством продвижения, популяризации народной культуры, а также способом для поиска новых талантов в стране. Большое внимание конкурсам и фестивалям народного танца, смотрам народной самодеятельности уделяла Т.А. Устинова, и в дальнейшем продолжила эту деятельность и Лидия Абрамовна. Она смогла не только поддержать фестивальное и конкурсное движение в тяжелые для культуры и страны времена, но и помогла выйти на новый уровень, организовав новые конкурсы русского народного танца «По всей России водят хороводы» в городе Твери, Владимире и Москве.

В 2004 году заведующий кафедрой народного танца Заслуженный работник культуры РФ Ю.Г. Деревягин приглашает Л.А. Устинову на должность профессора МГИК для преподавания следующих дисциплин: «Наследие и репертуар», «Методика преподавания русского танца», «Региональные особенности русского танца».

Большим вкладом в дело сохранения и изучения наследия Т.А. Устиновой стало учреждение профессором Л.А. Устиновой, совместно с заведующим кафедрой МГИК, профессором Ю.Г. Деревягиным и доцентом кафедры А.А. Дистеровым, студенческого «Ансамбля народного танца имени Т.А. Устиновой». Созданный для реализации учебной (исполнительской) практики, ансамбль позволил студентам очной формы обучения реализовать профессионально-исполнительскую деятельность, изучить наследие Т.А. Устиновой, погрузиться в процесс репетиторской и балетмейстерской работы.

Анализ яркой сценической биографии, совместная творческая и научно-исследовательская деятельность с Л.А. Устиновой в качестве ассистента, позволила нам определить основные педагогические принципы, которыми она руководствуется в своей работе по сохранению и развитию культурного танцевального наследия Т.А. Устиновой:

обучение основам русского народного танца происходит с использованием различных средств: «лексически-композиционных, музыкально-ритмических, исполнительских, иллюстративно-прикладных, семантических» [6];

особое внимание необходимо уделять характеру и манере исполнения танцевальных движений русского народного танца в соответствии с региональными (областными) особенностями;

развитие дисциплин «Русский танец», «Наследие и репертуар», «Методика преподавания русского танца» необходимо проводить согласно требованиям современной научно-исследовательской деятельности: подготовка семинаров и мастер-классов, публикация статей и методических пособий;

работа над созданием хореографической композиции на материале русского народного танца должна основываться на знаниях по истории

костюма, географического и исторического очерка выбранного региона, области или района;

восстановление или редакция хореографических номеров из «Золотого фонда» народных хоров и ансамблей танца должны проводиться в высшей степени сознательно и бережно, не нарушая традиций, но оставляя возможность на творческую интерпретацию согласно требованиям современности.

В настоящее время вектор хореографического искусства направлен на развитие технических данных танцовщика, на приоритет пластики над содержанием. В кризисное время для развития русского народного танца необходимо искать новые формы, лексику, рисунки и образы. Благодаря академическому образованию, внутреннему мироощущению, многосложному, но интересному творческому пути Л.А. Устинова смогла соединить в своей работе строгость и гармонию классического танца, с веселым порывом русской души, а также педагогическое мастерство и балетмейстерский талант, подарив русскому народному танцу возможность быть актуальным и интересным для последующих поколений.

Список использованных источников:

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика [Текст] / пер. с фр. / сост., общ. Ред. И вступ. Ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Богданов, Г.Ф. Сказ о русском традиционном хореографическом фольклоре [Текст]: Методическое пособие / Г.Ф. Богданов – М.: ВХЦТ, 2012. – 160 с.
3. Быкова, О.И. Образная составляющая как релевантный признак этноконнотата [Статья] / Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация», 2005. № 1. – С.34-40
4. Гозенпуд, А.А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки: [Очерк] / А.А. Гозенпуд. – Л.: Музгиз, 1959. – 781 с., 24 л. ил.
5. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии [Текст] / [Общая ред. и послесл. М. Левина]. – М.: Искусство, 1964. – 368 с.
6. Кузнецова, М.С. Роль и значение средств русского танца в педагогическом процессе высшего хореографического образования [Статья] / Кузнецова М.С. – Культура и образование. МГИК. № 3 (34) 2019. – С.133-141.
7. Личные архивы Л.А. Устиновой. Характеристика с места работы.
8. Рапай, К. Культурный код: как мы живем, что покупаем и почему / Клотер Рапай; пер. с англ. [У. Саламатова]. – М.: Московская шк. упр. Сколково: Альпина Бизнес Букс, 2008. –166 с.
9. Штелин, Я.Я. Музыка и балет в России XVIII века / Якоб Штелин. – СПб.: Союз художников, 2002. – с.318.

© Кузнецова М.С., 2020

УДК 677.004.519

МЕТОДИКА 3Д-СКАНИРОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ СРЕДНЕГО И БОЛЬШОГО РАЗМЕРА С ПОМОЩЬЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СКАНЕРА ARTEC EVA

Кузьмин А.Г., Кудринский С.В., Тюрин И.Н.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Способы моделирования реальных объектов весьма многообразны благодаря широкому распространению программного обеспечения. Часто разработчики предоставляют открытый доступ к своим программам для образовательных учреждений. Однако, не всегда моделирование объектов, особенно модели сложной формы, является быстро реализуемой задачей [1]. В этом случае рациональнее использование технологий 3Д-сканирования.

Области применения методов трехмерного сканирования являются следующими: инженерный анализ, контроль качества, промышленный дизайн, медицина, ортопедия, игровая индустрия, репродуцирование [2]. 3Д-сканер представляет собой специальное устройство, анализирующее определённый физический объект или же пространство с целью получения данных о форме предмета и, по возможности, о его внешнем виде (к примеру, о цвете). Собранные данные в дальнейшем применяются для создания цифровой трехмерной модели этого объекта [3]. 3Д-модель, полученная с помощью технологии сканирования, может быть импортирована в большинство программ твердотельного и поверхностного моделирования для дальнейшего редактирования [4].

Сканер Artec Eva является эффективным ручным профессиональным инструментом для оцифровки объектов среднего и большого размера. Преимущество ручных сканеров заключается в их мобильности и возможности сканирования объектов большого размера без потери качества получаемой 3Д-модели.

Методика сканирования с помощью Artec Eva включает себя определенный порядок действий. Процесс оцифровки объекта следует начать с запуска специальной программы Artec Studio Professional и выбора режима сканирования. Режим сканирования объекта без текстуры характерен захватом информации о форме объекта (рис. 1а).

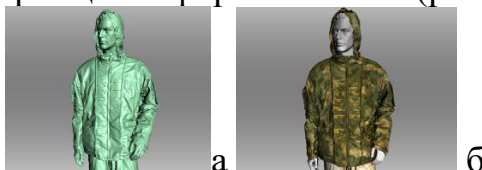


Рисунок 1 – а) режим сканирования без захвата текстуры; б) режим сканирования с захватом текстуры

Пространственная оцифровка с анализом текстуры позволяет получить данные о цвете объекта сканирования на всех его поверхностях [5]. Настройки программы позволяют настроить частоту кадров сканирования в единицу времени, вплоть до 16 кадров в секунду. Технически 3Д-сканирование представляет собой полный обход объекта на расстоянии около метра со всех его сторон (рис. 1б).

После захвата всех поверхностей, необходима обработка. Программой предусмотрен режим «Автопилот». Данный режим позволяет автоматически объединять ряд разупорядоченных поверхностей в одну общую модель. Несмотря на автоматические команды, предусмотренные в программе Artec Studio Professional, 3Д-скан всегда имеет некоторые неточности, дефекты, которые следует устранить [6]. Для устранения пропусков сканирования в виде разрывов полигональной сетки объекта следует воспользоваться функцией «Править дырки», данный инструмент автоматически заполняет пропуски поверхности модели.

На ряду с автоматизированными командами в программе предусмотрены инструменты для локального редактирования 3Д-объекта [7]. Специальные «кисти» позволяют сглаживать поверхность модели с настраиваемой интенсивностью, удалять те или иные участки, например, дефекты (рис. 2а).

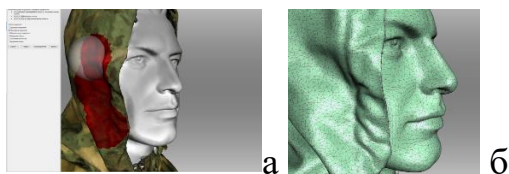


Рисунок 2 – а) использование «кисти» редактирования; б) оптимизация полигональной структуры объекта

По окончании коррекции 3Д-скана следует воспользоваться разделом «Текстура». Набор инструментов данного раздела позволяет оптимизировать цветность текстуры объекта, а также настроить ее разрешение. Примечательно, что после каждого редактирования формы модели следует повторно совершать процедуру наложения текстуры [8].

В программе Artec Studio Professional реализованы алгоритмы для оптимизации полигональной сетки: упрощение полигональной структуры, изотропная ретриангуляция, сглаживание и т.д. (рис. 2б).

В зависимости от дальнейшего использования модели применяется тот или иной формат файла при экспорте объекта сканирования [9]. Например, 3Д-скан в формате OBJ может быть использован в программах Autodesk 3D MAX, Autodesk Fusion 360 или Blender.

Список использованных источников:

1. V. A. Nemtinov, A. A. Gorelov, Y. V. Nemtinova, and B. A.B., “Visualization of a virtual space and time model of an urban development territory,” *Sci. Vis.*, no. 1, pp. 120–132, 2016.

2. R. B. Speaker Jr, G. Levitt, and S. Grubaugh, “Professional Development in a Virtual World,” *Adult Contin. Educ. Concepts, Methodol. Tools, Appl. Concepts, Methodol. Tools, Appl.*, p. 419, 2014.

3. Кузьмин А.Г., Фирсов А.В. Методика проектирования аксессуаров с использованием аддитивных технологий // В сборнике: *Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020)*. Москва 2020. С. 115-118.

4. Кузьмин А.Г., Фирсов А.В. Методика цифрового проектирования аксессуаров с применением послойной 3D-печати // В сборнике: *Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века*. Москва, 2019. С. 159-161.

5. Tyurin I.N., Getmantseva V.V., Andreeva E.G. The finite element modelling of compression sportwear // В сборнике: *AUTEX 2019. Proceedings of the 19th World Textile Conference*. 2019. С. 0366.

6. Tyurin I.N., Getmantseva V.V., Andreeva E.G. Analysis of innovative technologies of thermoregulating textile materials. // *Fibre Chemistry*. -2018, Vol.50, No.1. -P.1-9.

7. Tyurin I., Getmantseva V., Andreeva E., Belgorodsky V. The technology of shape memory as a way of clothing fit improvement // В сборнике: *AUTEX 2019. Proceedings of the 19th World Textile Conference*. 2019. С. 0369.

8. Tyurin I.N., Getmantseva V.V., Andreeva E.G. Van der Pauw method for measuring the electrical conductivity of smart textiles // *Fibre Chemistry*. 2019. Т. 51. № 2. С.139-146.

9. Тюрин И.Н. Проектирование высокофункциональной одежды // В сборнике: *Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2018"*. Сборник материалов. 2018. С. 85-87.

© Кузьмин А.Г., Кудринский С.В., Тюрин И.Н., 2020

УДК 677.004.519

БОДИ-СКАНИРОВАНИЕ С ПОМОЩЬЮ СИСТЕМЫ СЕНСОРОВ KINEST

Кузьмин А.Г., Кудринский С.В., Тюрин И.Н.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На сегодняшний день цифровые технологии внедрены почти в каждую сферу жизнедеятельности человека. Благодаря развитию вычислительных устройств и техники в целом повышается продуктивность производства, улучшается качество конечного изделия, а также уменьшается количество выпуска брака [1].

Существуют различные устройства, используемые для 3D-сканирования, такие как структурированное световое или лазерное сканирование, но для работы с этими устройствами необходимы экспертные знания. Результаты этих сканеров очень впечатляющие, но такой метод стоит очень дорого. Например, цена 3D-сканера Cyberware WholeColor3D Scanner составляет около 240 000 долларов [2]. Камеры глубины, такие как Microsoft Kinect (Кинект), недавно вызвали большой интерес в сообществе как новый тип устройства. По сравнению с обычными 3D-сканерами, они могут захватывать глубину видео и данные изображения без привязки к свету и текстуре [3]. Кинект легкий, недорогой и удобный в использовании, как видеокамера, которую могут приобрести обычные пользователи.

В работе предложено разработать систему получения антропометрических данных посредством сенсоров Кинект [4]. Для 3D-сканирования рекомендовано использовать 3 Кинекта, 2 Кинекта используются для захвата верхней и нижней части человеческого тела с одного направления, без перекрытия области, чтобы избежать проблемы интерференции [5]. Третий Кинект используется для захвата в противоположном направлении средней части человеческого тела. Расстояние между двумя наборами Кинект составляет около двух метров. Между ними вставляется поворотный стол [6]. Человек стоит на поворотном столе во время сканирования и поворачивается на 360° примерно за 30 секунд. Каждый Кинект независимо получает 1280-1024 цветных изображения и 640-480 изображений глубины со скоростью 15 кадров в секунду [7]. Используя OpenN, можно автоматически создавать трехмерные координаты. Данные, полученные от трех датчиков, синхронизируются и автоматически калибруются [8]. Метод пороговых значений глубины и цвета используется для грубого разделения данных о человеке на переднем плане от фона. Чтобы отсканировать человеческую фигуру, Кинект следует расположить на расстоянии около 3 метров от тела, но разрешение будет очень низким [9]. Поэтому рекомендовано использовать три Кинекта и держать тело на расстоянии всего 1 метра от них, что должно значительно улучшить качество значений глубины.

Общая стоимость сканирующего устройства составляет около 55 тысяч рублей, что намного дешевле, чем традиционное оборудование для 3D-сканирования, с тремя Кинектами, двумя стойками для Кинектов и одним поворотным столом [10].

Схема также может использоваться для многих домашних приложений (рис. 1).

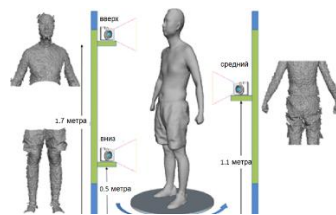


Рисунок 1 – Схема боди-сканирования с помощью Кинект

Существует несколько трудностей при использовании модуля сканирования Кинект. Во-первых, качество данных перекрывающейся области между двумя Кинект ухудшается из-за интерференции между ними. Чтобы избежать интерференции, необходимо использовать разные Кинект в разных точках, чтобы не перекрывать друг друга [11]. Другая трудность состоит в том, что во время захвата тело с трудом удерживается на месте. Однако, это сложная задача. Чтобы справиться с этой проблемой, мы предлагаем двухэтапный процесс. На основе грубого шаблона на первом этапе выполняется попарная нежесткая деформация геометрического поля. На втором этапе на поле деформации используется глобальное выравнивание с ограничением замыкания петли [12].

Результатом 3Д-сканирования является трехмерная модель в виде «облака точек». Для такого метода получения 3Д-модели характерно наличие дефектов поверхности. Объект обычно импортируют в сторонние программы, например, 3DS MAX 2020 или Meshmixer и выполняют сглаживание поверхности, а также заполняют отверстия, пропуски сканирования.

Список использованных источников:

1. E. N. Wiebe, “Transfer of Learning Between 3D Modeling Systems,” EDGJ, vol. 67, no. 3, Jun. 2009.
2. Тюрин И.Н. Проектирование высокофункциональной одежды // В сборнике: Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2018". Сборник материалов. 2018. С. 85-87.
3. V. A. Nemtinov, A. A. Gorelov, Y. V. Nemtinova, and B. A.B., “Visualization of a virtual space and time model of an urban development territory,” Sci. Vis., no. 1, pp. 120–132, 2016.
4. R. B. Speaker Jr, G. Levitt, and S. Grubaugh, “Professional Development in a Virtual World,” Adult Contin. Educ. Concepts, Methodol. Tools, Appl. Concepts, Methodol. Tools, Appl., p. 419, 2014.
5. Tyurin I.N., Getmantseva V.V., Andreeva E.G. Van der Pauw method for measuring the electrical conductivity of smart textiles // Fibre Chemistry. 2019. T. 51. № 2. С. 139-146.
6. Кузьмин А.Г., Фирсов А.В. Методика проектирования аксессуаров с использованием аддитивных технологий // В сборнике: Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020). Москва 2020. С. 115-118.

7. Lanman D., Raskar R., AG Rawal A., Taubin G.: Shieldfields: modeling and capturing 3D occluders. ACM Trans.Graph. 27,5 (2008), 1–10.

8. Tyurin I., Getmantseva V., Andreeva E., Belgorodsky V. The technology of shape memory as a way of clothing fit improvement // В сборнике: AUTECH 2019. Proceedings of the 19th World Textile Conference. 2019. С. 0369.

9. D. Lanman and G. Taubin, “Build your own 3D scanner: 3D photography for beginners,” in ACM SIGGRAPH 2009 Courses, New York, NY, USA, 2009, pp. 8:1–8:94.

10. Кузьмин А.Г., Фирсов А.В. Методика цифрового проектирования аксессуаров с применением послойной 3D-печати // В сборнике: Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века. Москва, 2019. С. 159-161.

11. Tyurin I.N., Getmantseva V.V., Andreeva E.G. The finite element modelling of compression sportswear // В сборнике: AUTECH 2019. Proceedings of the 19th World Textile Conference. 2019. С. 0366.

12. Tyurin I.N., Getmantseva V.V., Andreeva E.G. Analysis of innovative technologies of thermoregulating textile materials. // Fibre Chemistry. -2018, Vol.50, No.1. -P.1-9.

© Кузьмин А.Г., Кудринский С.В., Тюрин И.Н., 2020

УДК 721.012

ТИПОЛОГИЯ И СТРУКТУРА ЗАБРОШЕННЫХ ТЕРРИТОРИЙ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЕДИНИЦЫ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Курбанмурадова А.Ч., Зырина М.А., Круталевич С.Ю.

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

Городская среда – многокомпонентный механизм, сочетающий в себе материальные и социальные компоненты. Материальные компоненты формируют внешнюю структуру города – архитектурные сооружения, произведения монументально-декоративного искусства, озеленение, дороги, объекты инфраструктуры, а социальные строят взаимосвязи между самим обществом и окружающей его средой. Равномерная работа этих компонентов приводит к устойчивому развитию комфортной городской среды, но, как и в любом механизме, так и в городе появляются функциональные единицы, нарушающие общий баланс работы системы, и этими единицами выступают заброшенные, нефункционирующие здания и территории.

Заброшенные территории представляют собой разрозненные части урбанистического полотна, фактически выключенные из городской жизни.

Благоустройство заброшенных зон является незаменимым условием для устойчивого развития городов и сохранения архитектурного наследия.

Задача властей в этой ситуации – сделать так, чтобы заброшенный объект был снесен или реконструирован, а территория благоустроена и преобразована к новым культурным, экономическим и экологическим функциям. Несмотря на это семантика термина «заброшенная территория», их типология и классификация в Градостроительном кодексе отсутствует. При этом существует принципиальное различие между территориями, которые оставались незанятыми во время образования города, и территориями, которые были заняты ранее и заброшены в какой-то момент.

Таким образом «заброшенной территорией» называются ранее освоенные земельные участки, физически ограниченные прошлой функциональной нагрузкой, которая затрудняет дальнейшую перепланировку и эксплуатацию пространства. Реконструкция и ревитализация решают вопрос сохранения и оживления территорий, но без детальной классификацией объектов и выявления факторов, способствовавших их запустению, пространство будет сложно интегрировать в городскую среду [1, с. 49].

Цель исследования – разработка типологии заброшенных территорий на основе изучения их функциональной направленности и причин возникновения, а также изучение структуры заброшенных объектов, выявление их архитектурных и художественных особенностей для дальнейших работ по созданию алгоритма ревитализации таких пространств в городской среде.

Задачи исследования:

собрать статистические данные о видах и количестве заброшенных объектов и территорий в Москве и Московской области из открытых источников;

выявить характер возникновения заброшенных территорий их первичную функцию, заданную архитектурой построек;

разработать типологию заброшенных пространств, на основе полученных данных;

изучить архитектурные особенности зданий и сооружений, выявить элементы их формообразования для разработки алгоритма дальнейших работ по ревитализации заброшенных территорий.

Причина появления неиспользуемых городских пространств не только во времени их происхождения и возможных трансформациях, но и в пространственных аспектах самих сооружений [2, с. 9]. История местности раскрывает причины ее пустоты или заброшенности, объясняет отсутствие деятельности и производства. Определение заброшенных земель дает одну общую классификацию проблемы.

Единой базы с перечнем заброшенных объектов не существует и для создания типологии необходимо обратиться к данным из общественных источников: локальным проектам и статьям по заброшкам, к «Красной книге» Архнадзора [3] и карте сталкеров с интернет-ресурса «Urban3p» [4].

Проведенный анализ существующих объектов в Москве и Московской области позволил сгруппировать их и выделить типы исходя из первоначального функционального назначения:

промышленные предприятия: заводы, цеха, комбинаты, фабрики, водонапорные башни;

медицинские учреждения: больницы, лаборатории, склады медикаментов, роддомы, госпитали, психдиспансеры, поликлиники;

памятники архитектуры федерального и регионального значения, большую часть представляют усадьбы, родовые поместья;

военные учреждения: казармы, бомбоубежища, бункеры, ангары, базы, военные городки, ведомственные НИИ;

религиозные учреждения: церкви, храмы, колокольни;

санаторно-оздоровительные и спортивные комплексы: пионерские лагеря, дома отдыха, гостиницы, дома культуры, стадионы, пансионаты, санатории;

сельскохозяйственные комплексы: колхозы, совхозы, деревни, фермы, мельницы, коровники;

жилые здания: дома, общежития, детские дома, детсады;

объекты инфраструктуры: транспортные депо, электростанции и др.

Таким образом статистические данные по заброшенным территориям выглядят следующим образом (рис. 1):



Рисунок 1 – Статистические данные о количестве заброшенных территорий в Москве и Московской области

Отсюда можно сделать вывод, что большую часть сектора занимают памятники архитектуры, промышленные предприятия, санаторно-оздоровительные и спортивные комплексы, военные учреждения, и чтобы установить причины их возникновения нужно изучить исторические и временные аспекты.

Промышленные предприятия. Причина появления – деиндустриализация вследствие распада СССР (1991 г.), вызванная трансформационным спадом, разрушением единых производственных мощностей СССР, отсутствием четкой промышленной политики [5, с. 7].

Промышленные предприятия являлись ядром, вокруг которого формировался город. После их перемещения за городскую черту большие

площади земли в центре остались заброшенными, сформировав «ржавый пояс» Москвы.

Архитектурные особенности индустриальных пространств связаны с родом деятельности предприятия и функциям, которые оно выполняет. Некоторые по своим внешним признакам напоминают общественные здания: предприятия приборостроения, машиностроения, легкой промышленности. Но большая часть имеет ярко выраженные черты промышленной архитектуры: большие внутренние пространства, большую высоту этажей.

Медицинские учреждения. Причина появления – реформа здравоохранения, связанная с оптимизацией медицинских учреждений, начавшаяся в 2010 году после принятия закона об обязательном медицинском страховании. Ее целью являлась оптимизация расходов путем закрытия неэффективных больниц и расширения использования высокотехнологичных медучреждений, но в результате закрытые учреждения оказались заброшенными.

Медицинские учреждения отличаются от других построек павильонной или моноблочной структурой, состоящей из кабинетно-коридорных узлов. К сожалению, конструктивные решения существующих зданий и значительный их износ делают технически невозможным их использование в качестве зданий медицинского назначения. В связи с этим в отношении к заброшенным больницам принимаются решения о сносе или перепрофилировании под другие функции [6, с. 12].

Памятники архитектуры. Причина появления – национализация собственности в ходе революции 1917 года. Большую часть памятников архитектуры в Москве и Подмосковье представляют усадьбы и родовые поместья. Когда-то они были центром культурной жизни общества, но для революционно настроенных масс они стали главным объектом борьбы с классовым угнетением. Их грабили, жгли, уничтожая уникальные архитектурные ансамбли, архивы. В советское время они были перепрофилированы иногда не один раз.

Главная цель усадьбы как объекта архитектуры – это сохранение памяти рода, поэтому архитектура всего здания в целом и его масштаб зависят от количества комнат в доме и числа хозяйственно-бытовых помещений. Обычно усадьба с прилегающей территорией должны были приносить доход от продажи леса, от посевов и обработки земли, от животноводства, поэтому территория располагала множеством функций.

Военные учреждения. Причина появления – расформирование в результате холодной войны и распада СССР в 1991 году, в ходе которого опасные и секретные постройки были законсервированы и эвакуированы, а многие другие просто брошены и остались ржаветь. Экономика большинства новоиспечённых государств просто не могла потянуть их содержание, они оказались никому не нужны.

Военные постройки разнообразны в своем формообразовании. Их функции распределены между жилыми помещениями для казарм, большими внутренними пространствами для ангаров и складов военной техники и даже целыми военными городками. Главной отличительной чертой военной архитектуры является ее защищенность и автономность.

Религиозные учреждения. Многие из ныне заброшенных церквей были закрыты в результате советских антирелигиозных кампаний 30-х и 50-60-х годов. Часть была национализирована в ходе революции 1917 года, часть пострадала во времена Великой Отечественной войны в 1945 году.

Повторное приспособление религиозных построек часто бывает затруднено. Это связано не только с отсутствием единой государственной программы по сохранению культурного наследия, но и с тем, что заброшенные храмы часто удалены от городской среды или расположены близ угасающих деревень, жителям которых их восстановление не под силу.

Санаторно-оздоровительные и спортивные комплексы. Причина появления – деиндустриализация вследствие распада СССР, повлекшая к закрытию предприятий, а вместе с ними ведомственных организаций в 1991 году. Пансионаты, санатории и пионерские лагеря лишились финансирования и остались заброшенными.

Планировочная организация санаторно-оздоровительных и спортивных комплексов представляет собой большое открытое пространство с множеством корпусов, выполняющих различные функции: физкультурно-спортивную, учебно-опытную (в детских лагерях), культурно-массовых мероприятий, отдыха (50% всей территории комплекса). Главная отличительная черта таких учреждений заключается в минимальной площади застройки территории для сохранения естественных ландшафтных условий для рекреационного использования.

Сельскохозяйственные комплексы. Причина появления – упадок народного хозяйства из-за распада СССР в 1991 году. Если речь идет о деревнях и селах, то причиной их запустения является отток населения в города, а также экономическая нецелесообразность их дальнейшего существования, и отсутствие рабочих мест.

Такого рода постройки редко имеют ярко выраженные архитектурные особенности. Из-за своих больших площадей они сложны в восстановлении, экономически невыгодны и не несут в себе архитектурной ценности.

Жилые здания. Недострой, либо выселенные здания – объекты, строительство которых было приостановлено в 2008 году вследствие мирового финансового кризиса, либо объекты, проходящие по программе реновации. Чаще всего представляют собой объекты жилой застройки без выраженных архитектурно-композиционных характеристик.

Объекты инфраструктуры. Причина появления – прекращение финансирования или закрытие главных предприятий. Объекты инфраструктуры – уникальные постройки с функциональной архитектурой, которые легко можно перепрофилировать, либо сделать из них полноценный арт-объект.

Таким образом каждая заброшенная территория, хорошо расположенная в городской среде, может быть ревитализирована и приспособлена к новым нуждам и функциям, а ее архитектурные особенности можно использовать для создания более интересных композиционных решений. Заброшенный объект может стать новым многофункциональным комплексом с коммерческими объектами, жильем, общественными и культурными зданиями или озелененным общественным парком. Переработанные заброшенные городские земли стимулируют рост бизнеса и услуг, помогая преодолевать концентрацию бедности, создавать новые рабочие места и улучшить экономическую ситуацию с помощью частных инвестиций.

Предложенная типология позволит создать алгоритм ревитализации для каждого типа исходя из его особенностей. При разработке проектов по ревитализации заброшенных пространств важно учитывать их происхождение и функцию. Правильно проработанный алгоритм действий помогает стимулировать устойчивое развитие города за счет позитивных социально-экономических изменений, которые не подрывают экологические и социальные системы, от которых зависит общественное благополучие. Успех их реализации требует комплексного планирования и социальных процессов обучения, а политическая и экономическая жизнеспособность зависит от полной поддержки общества.

Список использованных источников:

1. Nefs, M. Unused urban space: conservation or transformation? Polemics about the future of urban wastelands and abandoned buildings. *City Time* 2(1), 47–58 (2006)
2. Nikolić, I. Urban Recycling of derelict industrial sites. Analysis of socioeconomic redevelopment of postindustrial cities. Barcelona: Universidad Politecnica de Cataluna. (2014)
3. Красная книга Архадзора [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://redbook.archnadzor.ru/map#/225> (дата обращения: 06.10.2020).
4. Urban3p Project. Полный список Рунета - заброшенные объекты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://urban3p.ru/users> (дата обращения: 06.10.2020).
5. Сухарев О.С. Реиндустриализация экономики и технологическое развитие. // Мир новой экономики, 2014. № 2. С. 21-28.
6. Гайдук, А. Р. Новая типология медицинских учреждений / А. Р. Гайдук. – Текст: непосредственный // Молодой ученый. – 2011. – № 3 (26).

– Т. 2. – С. 212-216. – URL: <https://moluch.ru/archive/26/2846/> (дата обращения: 06.10.2020).

© Курбанмурадова А.Ч., Зырина М.А., Круталевич С.Ю., 2020

УДК 7.011

ОНЛАЙН-ВЫСТАВКА КАК АКТУАЛЬНЫЙ СПОСОБ ДЕМОНСТРАЦИИ ИСКУССТВА

Лазарева Д.А.

Научный руководитель Калашников В.Е.

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

Каждое время диктует свои правила и нынешнее не исключение. Карантинные мероприятия, проводящиеся по всему земному шару, стали фактически эпохальными. Общество все больше и больше погружается в цифровые технологии. Данная ситуация не обошла стороной как музеи и галереи, так и самостоятельных художников. В период изоляции аспект взаимодействия адресанта-адресата сильно ударил по культурному сообществу. Каждый задался не просто вопросом кому показывать свои произведения, но и как. В таком случае, наиболее простым способом является создание виртуальной выставки.

Виртуальная выставка – это выставка, местом проведения которой является киберпространство, понятие, описывающее широко распространенную, взаимосвязанную цифровую технологию. С приходом интернета у нас появляется новая платформа, расширяющая возможности коммуникации и дающая повод для реализации новых форм трансляции своих мыслей и идей. Причем, уже существует огромное разнообразие форматов такой трансляции, например, Дмитрий Врубель и его команда VRTIM, создающая виртуальные пространства для разных организаций и художников, среди которых GRECIUHINA GALLERY, виртуальная выставка художницы DIANA TUDOSE, и выставка Николая Касаткина в PERMM. Google arts and culture – платформа, которая представляет из себя постоянно пополняющийся сборник произведений искусства. Отличительная черта платформы – очень простая навигация: по алфавиту, категориям, эпохам, цветам и по популярности. Имеет собрание Art-camera'ы – высококачественные изображения произведений искусства в высоком разрешении, а также, панорамных видео – street view's (подобный формат использует галерея Pop-off-art для демонстрации уже прошедших в их пространстве выставок). Международный музей женщин – музей без физического лица, собирающий статьи и виртуальные экспонаты на актуальные темы. Проект Togethernotalone с одноименным хэштэгом, под которым авторы транслировали в Instagram, Facebook и VK в течении часа

свои произведения с авторским комментарием или без такового, совершали перформанс. Так авторы получают возможность расширения аудитории, материала, снижение затрат на производство выставочного проекта, хранения экспонатов. Автор получает возможность более тесного взаимодействия с аудиторией. В отличие от физических выставок, виртуальные не стеснены временным цензом: они не вынуждены открываться и закрываться, но могут быть доступны 24 часа в сутки. С существованием онлайн-выставки, доступ к информации больше не ограничивается теми, кто может позволить себе поездки и посещение музеев, но доступен любому, кто интересуется искусством и имеет доступ к интернету. Когда картины выставляются в месте, в котором человек скорее всего никогда не сможет оказаться в течение своей жизни, такая выставка - единственный шанс увидеть произведения искусства.

Наряду с плюсами всегда есть и минусы, например, снижается роль куратора, так как художник сам может производить контент подобного рода; со стороны зрителя может наблюдаться отсутствие эмпатии, потому как нет непосредственного контакта, обеспечивающего всю полноту восприятия образа, начиная с реакции на масштаб произведения, включая более адекватное переживание цвета, фактуры и других компонентов образа с произведением искусства; ограничения целевой аудитории возрастным цензом, например: отсутствие опыта пользования интернетом у старшего поколения или RARS (Возрастная классификация информационной продукции) для младших.

Несмотря на очевидные, зачастую минусы, которые кажутся фундаментальными, виртуальная выставка скорее расширяет возможности получения информации, чем сужает. Таким образом, человечество получает возможность ответить на вызовы нашего времени, а не подчиниться им.

© Лазарева Д.А., 2020

УДК 398.221+7.023.1-033.6

ЭПОС – ОТ ОБРАЗА К МАТЕРИАЛУ

Кузнецова В.А., Ленивцева Е.А., Филатова Н.В.

Ивановский государственный химико-технологический университет, Иваново

Этнокультурное образование – это целенаправленный непрерывный педагогический процесс приобщения обучающихся к этнической культуре. Оно обладает огромным педагогическим потенциалом в формировании у студентов этнической идентичности, толерантности, культуры межнационального общения. Изучение историй, мифов, эпосов формирует у обучающихся понимание духовных ценностей других народов через ценностную систему своего народа. Это обеспечивает, с одной стороны,

взаимодействие между людьми с разными культурными традициями, с другой – сохранение культурной идентичности собственного народа [1].

Народное искусство можно рассмотреть, как сферу культуры, которая необходима для восприятия ценностей, выработанных многими поколениями людей и отраженных в произведениях народного декоративно-прикладного творчества. Оно способствует формированию народного образа мира и выступает связующим звеном в диалоге с прошлым, настоящим и будущим в межкультурном общении.

Творческий интерес дизайнеров, художников и мастеров декоративно-прикладного искусства к самобытной культуре, истории и традициям этностилей привлекает большое внимание. Появление и поиск различных международных конкурсов, этнофестивалей для обучающихся дает большую возможность не только участвовать, получать призы или показывать свою творческую деятельность, но и позволяет получать новые знания о культуре, самобытности, а также воплощать задуманное в изделия по различным интересным тематикам.

«Калевала» – карело-финский народный эпос, сборник эпических рун, которые отражают мировоззрение северных народов. Он богат своей образностью, сказочными и героическими сюжетами, описанием народного быта и обычаев. Многообразие героев, их нрав привлекает художников для создания уникальных характерных декоративных изделий.

Преподаватель является организатором творческой деятельности студентов. А совместная творческая деятельность преподавателя и студентов в образовательном процессе создает креативную среду, побуждая к рефлексивной деятельности и диалогизации. Поэтому очень важно заинтересовать обучающихся, подбирая интересные темы и побуждать их для создания творческих работ или проектов.

Рассмотрев иллюстрации и прочитав о непростой судьбе героев из карело-финского эпоса «Калевала», ставится задача о создании образа одного из главного действующего лица эпического произведения в материале керамика. Для этого проекта изделия была выбрана легенда о красавице Айно.

Айно является символом любви в финском фольклоре – она отреклась от кавалера, который обладал всеми благами на Земле просто потому, что не любила его и не считала правильным идти против своих принципов. [2]

Процесс создания изделия начинается с его эскизирования. Взаимодействие педагога и студента в процессе работы над проектом дает широкую возможность активизации познавательной деятельности, развитию креативности и одновременно формированию определенных личностных качеств. Студент и руководитель выбирают эскизное решение, удовлетворяющее требованиям конкурса и содержащее определенную авторскую концепцию.

Эскизы дают представление о будущем изделии, именно на их основе изготавливается пластилиновая модель, которая должна являться отражением образа будущего керамического изделия. Деление пластилиновой модели на части является наиболее сложным процессом. Для грамотного деления модели на составные части требуется хорошо развитое пространственное воображение, Конструкция гипсовой формы должна позволять беспрепятственно вынимать керамический полуфабрикат. В данном случае гипсовая форма состояла из 3-х частей.

Само изделие выполнено сливным методом шликерного литья из полуфарфоровой массы. Для росписи в этническом стиле использовали цветные ангобы. Именно этот вид декоративного покрытия позволяет получать приглушенные тона и создавать нежный, чистый образ Айно (рис. 1). Для защиты ангобного покрытия использовалась прозрачная глазурь. Изделие подвергалось утельному и политому обжигу.



Рисунок 1 – Творческий проект «Айно».

Этнические истории являются привлекательными при выполнении различных проектов и изделий. Они дают развитие народному искусству, позволяют осуществить преемственность традиций. Перерабатывать ранее существовавшие сюжеты, мотивы, орнаменты, помогают создавать новые элементы, вкладывать в них свои мысли и чувства, индивидуальные оттенки, которые, в итоге, позволяют получить уникальное авторское изделие.

Активный процесс познания мира, основанный на взаимодействии творческого опыта преподавателя и студента, рассматривается как непрерывный диалог, дает возможность осмысления художественного образа произведения по новому, перенаправлять свои идеи в объемную форму, пройдя еще сложный технологический процесс создания изделия из керамики.

Список использованных источников:

1. Косогорова, Л. В. Основы декоративно-прикладного искусства: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования /Л.В. Косогорова, Л.В. Неретина. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – 224 с.

2. Электронная книга «Калевала». Режим доступа : <https://librebook.me/kalevala>

© Кузнецова В.А., Ленинцева Е.А., Филатова Н.В., 2020

УДК 338/46

ИДЕИ СУПРЕМАТИЗМА В КОНТЕКСТЕ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ КОСТЮМА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Леонтьева Е.А.

Научный руководитель Белько Т.В.

Поволжский государственный университет сервиса, Тольятти

В статье дается определение понятию супрематизм, определяется время его появления, задан краткий обзор основных принципов стиля супрематизм, рассматриваются особенности и основные характеристики костюма в стиле супрематизм в современной мужской и женской моде.

Супрематизм (от лат. *supremus* – наивысший) – направление в авангардистском искусстве, основанное в 1-й половине 1910-х годов Казимиром Малевичем.

Являясь разновидностью абстракционизма, супрематизм выражался в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (в геометрических формах прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника). Сочетание разноцветных и разновеликих геометрических фигур образует пронизанные внутренним движением уравновешенные асимметричные супрематические композиции.

На начальном этапе этот термин, восходивший к латинскому корню *supremus*, означал доминирование, превосходство цвета над всеми остальными свойствами живописи. В беспредметных полотнах краска, по мысли К.С. Малевича, была впервые освобождена от подсобной роли, от служения другим целям, – супрематические картины стали первым шагом «чистого творчества», то есть акта, уравнивавшего творческую силу человека и природы [3].

Как и любой стиль, «супрематизм» имеет несколько принципов, которым необходимо следовать:

1. Супрематизм создает форму из простых базовых элементов. Абстрактные изображения формируют новую реальность, наделяемую множеством смыслов. Базовые формы супрематизма – геометрические по форме ортогонально размещенные фигуры: квадрат или прямоугольник, крест, круг. Простые геометрические формы лежат на плоскости картины, не создают иллюзию глубины пространства, а принадлежат картинной плоскости. Формы не стараются разорвать формат и выйти за его пределы. Они находятся в пространстве картины. Напряжение не уходит за пределы формата, оно концентрируется внутри. Взаимодействие элементов с форматом рождает новые зоны взаимодействий.

2. Локальность цвета, его принадлежность форме также отличительная черта стиля. Малевич рассматривал цвет с новой

революционной позиции. Он не пытался гармонизировать цвета, создавая систему. Он оценивал цвет, прежде всего с позиции формы. Цвет должен был указать или создать напряжение формы. Он использует в своей палитре яркие открытые цвета, большие отношения. Количество цветов в каждой работе ограничено. Графичность подачи тоже отличительная черта супрематизма.

3. Взаимодействие элементов также определяется с позиции напряжения сил. «Отдаленность одной формы от другой измеряется силой притяжения между этими формами и не является одной и той же линейной мерой как в других течениях». Повторы простых форм, создают ритмическое напряжение и контрасты пропорциональных отношений. Противопоставление форм – конфликт взаимодействия сил в картине [1, с. 533].

Достижение К. Малевича состоит в том, что он на пути в беспредметное искусство использовал систему знаков, создал своего рода язык, основу письменности, искусства и дизайна всего последующего века. К. Малевич единственный из художников своего поколения преодолел границы живописного формата, перенес свои супрематические композиции в пространство. Изначально эти композиции заполнили плакаты и фасады домов. Это были яркие локальные формы на объемах городской среды. Впоследствии, автор переводит свои плоские формы в объем, создавая прообраз архитектурных композиций. Мир рассматривался автором как объект художественного преобразования. Автор определил смысл творчества, выявляя ведущей позицией не реальный объект, созданный художником, а проектную идею, лежащую в основе творческого процесса, ее развитие, считая творческое бытие более высокой стадией проектного мышления. К. Малевич выявил важную категорию творческого процесса – преобразование, поставив художника на один уровень с Творцом. Он определил роль и место творческого процесса в проектом перерождении реальности [5].

Как Малевич смог придумать новое направление? Удивительный факт, но художник вдохновлялся народным творчеством. В автобиографии он называл своими первыми учителями искусства обычных крестьянок. Будущий художник смотрел на их творчество и понимал, что хочет научиться так же. Если присмотреться к вышивке – вот оно, начало супрематизма. Это орнаменты без начала и конца – разноцветные геометрические фигуры на белом фоне. На супрематических рисунках Малевича фон белый, ведь он означает бесконечность. И цвета узоров те же: используются красный, черный, синий. Это доказывает, что с момента своего возникновения супрематизм был самым тесным образом связан с искусством текстиля и модой. Свой стиль К. Малевич представил и в сфере дизайна одежды в эскизах для костюмов спектакля «Победа над Солнцем». Это была пьеса-эксперимент, которая бросала вызов логике.

Единственным музыкальным инструментом, который сопровождал пьесу, было расстроенное пианино [2].

В крое костюма XX века в стиле супрематизм можно было отчётливо разглядеть простые геометрические фигуры (конус, трапецию, треугольник, прямоугольник). Среди дизайнеров кто работал в этом стиле можно выделить Иссея Мияки, которого привлекали такие фигуры, как прямоугольник, квадрат и круг. Именно такие формы имеют его модели в разложенном виде.

Супрематизм в XXI веке отразился в коллекциях Jil Sander, Céline, Alexander McQueen, Preen by Thornton Bregazzi, Roland Mouret и Chanel. В них можно увидеть строгие прямые линии, штрихи, графические элементы, геометрия круга и квадрата. Для летнего периода на подиуме появляются шифоновые костюмы в локальных цветах и строгой геометрической формы. Jil Sander предлагает сарафаны с прямым кроем и с глубоким декольте в яркой цветовой гамме, а Céline доминант графичного черного и синего. В рамках супрематического тренда Alexander McQueen задает геометрический принт с использованием мелких квадратов синего, красного и белого цветов с помощью которых создается визуальный эффект разноцветной шахматной доски. Preen by Thornton Bregazzi удалось раскрыть женственность супрематизма. Графические элементы на полупрозрачной ткани дизайнер дополнил цветочным принтом в пастельной гамме. Кроме ярких геометрических элементов на подиуме можно увидеть и черно-белую интерпретацию у Cédric Charlier, Giulietta и др. На мировых показах ведущих брендов супрематизм был представлен и в модной обуви. Примечательные модели можно увидеть в коллекциях от Prabal Gurung, Helmut Lang, Alexander Wang, Derek Lam, Phillip Lim и Ostwald Helgason. Композиционные туфли и босоножки с графическими компонентами представлены как в сочетании нескольких цветовых акцентов, так и в монохромных вариантах. Философия геометрии используется в разных техниках исполнения – в виде принта, замысловатого переплетения ремешков или своеобразной форме каблука и подошвы. Обувь может быть на шпильке, платформе, устойчивом квадратном каблуке или на низком ходу, как, например, туфли-оксфорды из коллекции Phillip Lim. Цветовая палитра у супрематика в обуви представлена белым, красным, голубым, зеленым, черным, коричневым и голубым оттенком в виде блоков, а также пастельной гаммой и черно-белыми композициями. Классические туфли-лодочки на устойчивом каблуке поданы в новой интерпретации сочетания черного, пастельного голубого и разных тонов серого цветов у Ostwald Helgason. Использование графики прослеживается и в модных аксессуарах. Строгость геометрических форм и простоту линий представили Celine, Bottega Veneta, Salvatore Ferragamo и Roberto Cavalli. В основном это сумки-бочонки, сумки-папки квадратной формы, клатчи и элегантные сумки

мини-формата. В супрематическом стиле соответствует расцветка аксессуаров в виде цветowych блоков различных оттенков. Украшения: металлические и пластиковые браслеты с элементами геометрии и зооматикой, а также аналогичные кольца. Бренд Chanel предлагает кольца и браслеты квадратной формы, внутри которых распложена крупная жемчужина [4].

Интерес к супрематизму не ослабевает более ста лет и это доказательство того, что его наследие еще не исчерпало своих потенциальных стилевых возможностей. Стиль продолжает питать идеями проектную деятельность современных дизайнеров, архитекторов, художников.

Список использованных источников:

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика [Текст] - том 2. - М. : РА, 2004. - 680 с.

2. Малевич, которого вы не знали: Малоизвестные факты о творчестве художника [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://miridei.com/idei-dosuga/iskusstvo/malevich-kotorogo-vy-ne-znali/>

3. Супрематизм. Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://wiki.sc/wikipedia/Супрематизм>

4. Супрематизм в модных коллекциях [Электронный ресурс], 2014г. - Режим доступа: <https://all4girls.ru/krasota/moda/suprematizm-v-modnyx-kollekciyax.html>

5. Уроки Малевича [Электронный ресурс], 2011г. - Режим доступа: <https://design-review.net/index.php?show=article&id=256&year=2011&number=2>

© Леонтьева Е.А., 2020

УДК 611:74(075)

ОСНОВНЫЕ ИДЕИ И ИЗОБРЕТЕНИЯ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА БАУХАУС, ПОВЛИЯВШИЕ НА СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН

Лобаченко М.С.

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

В данной статье рассматривается история школы Баухаус и новые способы преподавания в этой школе. Педагоги Баухауса смогли создать уникальную дизайнерскую систему, которая прекратила свое существование, когда в 30-х годах в Германии пришли ультраправые. Однако идеи Баухауса актуальны и по сей день. Школа заложила тот фундамент, на котором держится современный дизайн. Вальтер Гропиус,

Марсель Брёйер создавали интерьеры и проектировали здания, которые считаются шедеврами эпохи модернизма. Так, мебель по эскизам Брёйера производится и сегодня. А небоскребы и виллы Гропиуса есть в Чикаго и других штатах. Ни один предмет обихода сейчас не был бы таким, какой он есть, если бы не Баухаус.

Слово «Баухаус», по мнению многих исследователей, пришло из средневековой Германии, ведь так обозначали цеха, в которых работали ремесленники. Это ретроспективное название отсылает нас к средневековью, когда все казалось «идеальным», так как творчество не было оторвано от производства. Вальтер Гропиус, первый директор, «Баухауса» пишет манифест, где кратко излагает цели принципы обучения в «Баухаусе»:

- овладеть мастерством и создать новые, рукотворные формы;
- отказаться от клише, свобода творчества, индивидуальности, но при этом и строгое обучение;

- экзамен проходил, как в средневековом цехе. Решение о том получает ученик звание подмастерья или нет принимает Совет мастеров «Баухауса» или мастера со стороны.

- учащиеся и мастера работали вместе;
- много работали на заказ, в том числе и для учащихся;
- планирование на долгосрочную перспективу масштабных утопических строительных проектов – народных и культовых сооружений;
- сотрудничество в этих проектах всех мастеров и учащихся – архитекторов, живописцев, скульпторов – с целью постепенного согласования всех элементов и частей, относящихся к зданию;

- постоянное общение с лидерами индустрии, а также ремесел;
- активное участие в общественной жизни и связь с народом с помощью организации выставок и других мероприятий, где могла присутствовать публика;

- экспериментирование с выставками и экспозициями для того, чтобы создать в области выставочного дела живопись и ваяние, которые будут представлены в архитектурном обрамлении;

- в школе поощрялась дружба мастеров и учеников вне мастерской. Они посещали театральные спектакли, лекций, поэтические чтения, музыкальные праздники, концерты и маскарады.

Как мы видим, Гропиус хотел создать художников-ремесленников, которые были тесно связаны с производством, но при этом поощряя в свободу творчества и самовыражения.

Образование в школе в основном делилось на три ступени, в которые входили три курса: для учеников; для подмастерьев; для юных мастеров.

Узкая специализация возможна по усмотрению отдельных мастеров в рамках общей программы и плана распределения работ, составляемого заново для каждого семестра.

Идеал дизайнеров в «Баухаузе» был хрустальный дворец, который являлся для них символом «Новой веры», идеального мира, где искусство связано с производством.

Из этого вытекает и цель «Баухауса»: собрать все виды художественного творчества, заново объединить архитектуру, живопись, художественные ремесла и строительные ремесла в едином искусстве зодчества. Эти дисциплины должны стать неотъемлемыми элементами нового строительства. Конечной целью «Баухауса» является произведение единого искусства – великое здание, – где не будет границ между искусством монументальным и декоративным.

«Конечной целью всякой творческой деятельности является здание!»- так провозглашает Гропиус в своем манифесте.

Главным принципом «Баухауса» является то, что искусство превыше всех методик. Нельзя научить искусству, но можно обучить ремеслу. Архитекторы, живописцы, скульпторы – это мастера в первичном значении слова, потому для всякого художественного творчества необходимо основательное образование учащихся в мастерских, экспериментальных лабораториях и ателье. Постепенно будут расширяться собственные мастерские; со сторонними мастерскими будут заключены договоры о прохождении в них учебной практики. В «Баухаусе» не было учителей и школьников, но были мастера и подмастерья.

Школа готовила прекрасных архитекторов, ткачей, резчиков по дереву, керамиков, столяров, литографов и многих других.

Гропиус решил, что у студентов Баухауза должно быть по два наставника по каждому предмету. Мастера и ремесленники обучали профессии, художники прививали эстетическое вдохновение и чувство вкуса. Первыми преподавателями стали Иоганнес Иттен, Лионель Фейнингер и Герхард Маркс. Позднее к ним присоединились Василий Кандинский, Пауль Клее, Ласло Мохой-Надь. Многие из первых студентов впоследствии оставались в Баухаузе в качестве мастеров.

Иоганнес Иттен разработал вводный пропедевтический курс в основу которого легли его собственные наблюдения и знания. Его занятия были весьма необычными, ведь они начинались с медитации, а когда ученики уставали, Иттен занимался с ними гимнастикой. Позже он выпустил книгу «Искусство цвета», которая станет настоящей «помощницей» для всех дизайнеров, модельеров и всем, кому нужно работать с цветом. Иттен был увлечен восточной философией, он считал, что стремление человека к внешнему, научно-техническому прогрессу, необходимо уравнять развитием в учениках внутренних качеств.

В школу старались привлекать как можно больше сторонников, устраивая мероприятия и выступления. При Баухаусе работала театральная мастерская, деятельность которой тоже была направлена на духовное

преображение студетов. Оскар Шлеммер, театральный художник и живописец, ставил авангардистские балеты и представления.

Шлеммер, в частности, придумал привязывать к человеческому телу палки, чтобы помочь ученикам ориентироваться в пространстве.

И сейчас во многих художественных заведениях приветствуется свобода творчества и разрешено проводить различные театральные представления, костюмы к которым также разрабатывают ученики и их преподаватели.

В тот момент в Баухаусе работали многие известные люди: Хиннерк Шепер занимался разработкой теории цвета применительно к архитектуре, т.е. объяснял принцип окраски зданий как внутри, так и снаружи. Он даже приезжал в Советский Союз и создал цветовую схему Дома Наркомфина. Марсель Брёйер – бывший ученик Баухауса, впоследствии ставший преподавателем, занимался дизайном мебели и создал знаменитый стул «Василий» (названный в честь Василия Кандинского), сделанный из холста и велосипедных трубок. А позже к ним примкнули такие гении европейского авангарда, как Пауль Клее и Василий Кандинский, знаменитый русский художник, преподаватель мастерской живописи.

Со временем из школы уходит программа, придуманная Иттенем, уступая свое место конструктивистской практике. Студенты, работая с разными материалами, пытаются через форму найти свойства этих веществ. Многие работы учеников сразу же патентуются и выпускаются на рынок. Одной из успешнейших студенток того периода является Марианна Брандт, придумавшая прототипы современной подвесной люстры и лампы на гнущейся ножке. Варианты этих предметов выпускаются до сих пор.

Рядом с Баухаусом находится завод по производству велосипедов, при помощи которого там и сейчас создается стул «Василий», который придумал Марсель Бройнер, вдохновившегося велосипедным каркасом из трубчатой стали. Он, также, как и Март Штамм, использовал гнутые трубы для изготовления мебели. S-образный стул, разработанный Людвигом Ми сван дер Роэ иллюстрирует принципы Баухауса – упрощение объектов до простых элементов, благодаря такой конструкции можно сделать стул без ножек. А железный заварочный чайник Марианны Брандт, полностью лишённый какого-либо орнамента, элегантно демонстрирует «хороший», с точки зрения идей Баухауса, дизайн: простая геометрическая форма, материал и размер, благодаря которому можно приготовить чай желаемой крепости.

Многие специалисты в среде дизайна отмечают основные принципы ИКЕИ очень схожими с принципами школы Баухауз – та же простота, дешевизна и элегантность. Некоторые фирменные товары шведского бренда очень схожи с произведениями Баухауза начала XX века.

Абсолютная реформа произошла в шрифтах, которая впоследствии повлияла на все современные шрифты. Именно в Баухаусе перестали

использовать заглавные буквы во время публикаций. «Элементарная типографика» всколыхнула традиционный мир немецкого книжного дизайна, в котором формировался будущий автор «Новой типографики», открыв специалистам шрифтовые работы и теории Эль Лисицкого и Ласло Мохой-Надя. Техника фотоколлажа, которую первой начали использовать ученики «Баухауса» сейчас активно используется в графическом дизайне.

Также всем нам известная дверная ручка, в привычном для нас варианте, была придумана Вальтером Гропиусом и введена в массовое производство. Это ручка стала самым успешным коммерческим проектом Баухауса. Также идеи Баухауса нашли свое отражение, а архитектуре движения рационализма. Начало этому положил сам основатель «Баухауса» Вальтер Гропиус. В своем стремлении к борьбе с дефицитом доступного социального жилья в послевоенный период работает над крупными жилищными проектами. Правильные геометрические фасады и типовые планировки, характерные для работ этого периода, сам Гропиус позже раскритикует и назовет «проклятием единообразия».

Архитектор активно экспериментирует со сборными бетонными конструкциями. В поселке Дессау-Тёртен по его проекту в три очереди возводятся 370 однотипных жилых домов. Именно он разрабатывает метод строчной застройки жилых кварталов, заключающийся в одинаковой ориентации всех строений. По этой методике Гропиус проектирует поселок Даммершток и жилой квартал Сименсштадт на окраине Берлина. Впоследствии разработки немецкого модерниста окажут значительное влияние на социальное строительство в Германии и странах Восточной Европы. Сейчас от типовой застройки начинают отказываться, но себестоимость таких домов очень низкая, поэтому здания, основанные на идеях рационализма, еще долго не уйдут из нашей жизни.

Таким образом, практически весь современный дизайн основан на идеях Баухауса. Простые формы и рациональное использование вещей и пространства – основа хорошего дизайна и сегодня. Идеи художников и дизайнеров 20-х, 30-х годов активно используются и переосмысливаются и по сей день. Их труд действительно был важен, ведь почти 100 лет мы пользуемся достижениями «Баухауса». Все преподаватели и ученики Школы с теплотой вспоминают время, проведенное там, ведь создалось большое креативное пространство, которое смогло объединить под одной крышей массу творческих людей, способных создавать интересные вещи. Не зря Вальтер Гропиус перед смертью хотел вернуться в то время, когда существовала школа: «Было бы прекрасно, если бы все мои друзья настоящего и прошлого собрались вместе и, как во времена Баухауса, пили, смеялись и любили».

Список использованных источников:

1. Эрнст Гомбрих. История искусства. – Москва: Издательство АСТ, 1998.

2. <https://losko.ru/walter-gropius/>
3. <https://strelkamag.com/ru/article/manifest-baukhaus>
4. <https://zeh.media/znaniye/lektsiya/2703948-baukhaus-istoriya-shkoly-izmenivshey-mir>
5. Лекция цикла Анны Броновицкой «Архитекторы XX века. Часть 2», посвященная директору Баухауза Вальтеру Гропиусу <https://youtu.be/711qYWfybOM>

© Лобаченко М.С., 2020

УДК 658.512.2

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

Люткина А.С., Зырина М.А.

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

Современные общественные пространства представляют собой улицы, площади, парки, скверы, аллеи, набережные. Именно они формируют образ города в целом, влияют на привлекательность района и качество жизни людей. Грамотно спроектированная общественная городская среда позволяет снизить социальную напряженность, уровень депрессии. Кроме этого, она поддерживает решение таких проблем, как: снижение уровня преступности, рост населения, занимающегося спортом регулярно и т.д.

Актуальность обусловлена острой необходимостью исследований и создании концептуальных проектов, затрагивающих пространственную структуру города. В настоящее время в современных странах формируются требования к организации современного городского пространства, в том числе, предполагающих вовлечение в этот процесс самих граждан. В России президентом В.В. Путиным утвержден перечень основных направлений стратегического развития нашей страны на период до 2025 года, включающий и направление «ЖКХ и городская среда». Минстрой России разрабатывает системные изменения к подходам благоустройства и городской среды, а также стандарты развития российских городов разных типов. Работа по формированию городской среды осуществляется по трем направлениям: оперативные меры, системные изменения подхода к благоустройству и поддержка конкретных проектов в этой сфере [1].

Обращение к теме взаимодействия человека и окружающей среды современного города в аспекте новых требований, предъявляемых к ее функциональной насыщенности, комфортности, а также повышению эстетических качеств, позволяет говорить о переосмыслении методов и

принципов проектирования знаковых градообразующих объектов в рамках формирования единого образа города.

Первостепенными составляющими, влияющими на формирование образа города, являются: благоустройство и озеленение городских территорий, концепция освещения, организация транспортных систем, навигация в городе [2, 3].

1. Благоустройство и озеленение общественного пространства является самым главным звеном в формировании городской среды. Именно благодаря уличной мебели, контактных скульптур и других малых архитектурных форм создается особое настроение территории (рис. 1).



Рисунок 1 – Пример современного благоустройства – парк Зарядье, Москва

2. Освещение городских общественных пространств – важный аспект, требующий профессиональных навыков и позволяющий создать комфортную среду для человека, а также решить функциональные и эстетические задачи. Актуальность данного анализа обусловлена тем, что современный житель крупного мегаполиса все больше времени работает и отдыхает вне зависимости от времени суток (рис. 2) [5].



Рисунок 2 – Пример концепции освещения городского пространства

3. Организация велотранспортной системы, является главной проблемой среди населения больших городов. Данная проблема решается за счет построения коммуникативной системы велотранспортного движения, а именно создание отдельной оборудованной полосы для двухколесного транспорта с оборудованными парковками и местами для отдыха (рис. 3).



Рисунок 3 – Пример велодорожки

4. Организация парковочных мест для автотранспорта. С каждым годом во всем мире наблюдается повышение автотранспортных средств среди населения. Появляется проблема по организации парковочных мест

в центральных частях городского пространства, у объектов массового посещения (супермаркет, кинотеатр, музей и т.д.);

5. Адаптация городской среды (навигация) (см. рис. 4). Этот вопрос стоит очень остро во всем мире. За рубежом создается адаптивная система, которая проработана именно в значимых объектах городской системы, например, аэропортах, ж/д и автовокзалах. В городской среде не до конца прорабатывается навигация, чаще всего все ограничивается только указателями домов. Этого недостаточно для полноценного ориентирования в городской системе [4].



Рисунок 4 – Пример современной навигации в парке

Общественные пространства в городской среде должны развиваться системно, связывая между собой городские транспортные узлы, станции метро и основные точки притяжения, учитывая при проектировании вышеперечисленные компоненты.

Список использованных источников:

1. Етеревская, И.Н. Принципы эколого-ландшафтного проектирования городских общественных пространств: на примере г. Волгограда / И. Н. Етеревская. – М. : Феникс, 2004–256с.

2. Лэндри Ч. М. Креативный город / Ч. М. Лэндри. – М.: «Классика-XXI», 2011– 399 с.

3. Минервин, Г. Б. Дизайн архитектурной среды / Г. Б. Минервин, А. П. Ермолаев. – М. : Стройиздат, 1991.– 207с.

4. Нехуженко Н.А. Основы ландшафтного проектирования и ландшафтной архитектуры. [Текст]: учебное пособие. /Н.А. Нехуженко. – СПб.: Питер, 2011. – 192 с.

5. Щепетков Н.И. Исследование архитектурно-световой среды новых пешеходных улиц Москвы [Текст] / Щепетков Н.И., Матовников Г.С. // Вестник Волгоградского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Строительство и архитектура. 2014. № 38(57). С. 228–238.

© Люткина А.С., Зырина М.А., 2020

Авторский указатель

А

Акбарова К., 47
Алибекова М.И., 71, 106
Андреева Е.Г., 159

Б

Баскакова М.Б., 43
Белова Л.А., 189
Бондаренко М.В., 171

В

Варакина Г.В., 186
Веселова О.В., 130

Г

Герасимова А.А., 77, 85
Гетманцева В.В., 140, 159
Гобеева А.В., 140
Грязева И.В., 174

Д

Дрынкина И.П., 15

Е

Ермолаева Д.П., 4
Ефанова М.А., 8, 11, 96

Ж

Жирякова А.Д., 121
Жовнер В.В., 15
Журавлёва С.С., 18

З

Заболотская Е.А., 56
Задворная С.Т., 8, 11
Засеева З.А., 21
Захаров А.С., 28

Захарова Е.П., 25
Збаровская А.А., 31, 36
Зверева М.В., 40
Зубкова А.А., 43
Зуфарова З.У., 47
Зырина М.А., 214, 232

И

Иванова Е.Д., 51
Иванова Е.С., 54
Иванова Е.Ю., 56
Ившин К.С., 61
Ившина С.Н., 61

К

Каган-Розенцвейг Б.Л., 66
Камашева А.Г., 71
Капитанова А.Д., 75
Карасева А.И., 163
Карпенко Д.А., 77, 85
Картузова Е.Д., 92
Кирсанова П.Д., 96
Киселёва В.Д., 100
Киселева Н.А., 104
Кисько А.А., 106
Клавдиева К.А., 109
Клицук Е.И., 114
Ковалева А.К., 121
Коденко И.Ю., 124
Козлова А.С., 128
Коковина М.В., 130
Колесникова О.В., 134, 137
Колиева Ф.А., 140
Колташова Л.Е., 144
Колташова Л.Ю., 92, 144
Кондакова Ю.В., 148, 152
Кондаусова Д.Д., 156
Копылова М.Д., 159

Корж К.В., 163
Кормилицына А.П., 165
Корнеев А.А., 180
Корнилова И.Д., 169, 171
Корявова М.В., 174
Костылева В.В., 163
Косякова К.А., 176
Кочуа Д.Р., 180
Краснопевцева К.С., 182
Красоткина В.Э., 186
Креймер Э.В., 189
Кровякова М.В., 192
Круталеви́ч С.Ю., 214
Крутикова М.М., 195
Кудринский С.В., 209, 211
Кузнецова В.А., 221
Кузнецова Е.А., 200
Кузнецова М.С., 203
Кузьмин А.Г., 130, 169, 209, 211
Куликова М.К., 137
Курбанмурадова А.Ч., 214

Л

Лазарева Д.А., 220
Лапина Т.С., 189
Ленивцева Е.А., 221
Леонтьева Е.А., 224
Лобаченко М.С., 227
Люткина А.С., 232

М

Меняшева М.Р., 66

Н

Назаров Ю.В., 114
Никитиных Е.И., 31
Новикова Н.В., 25, 51

П

Парфенова Н.И., 148
Прокошева М.М., 96

С

Смирнов В.Б., 28, 54, 169
Стрижак А.В., 200
Суменкова В.Е., 152

Т

Ташпулатов С.Ш., 47
Тестова А.В., 100
Третьякова С.В., 92, 192
Тюрин И.Н., 209, 211

Ф

Филатова Н.В., 221
Фирсова Ю.Ю., 31, 36, 71, 192

Ч

Черунова И.В., 47

Ш

Шакурова А.Р., 163

Щ

Щербакова А.В., 134

Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2020»

Часть 2

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.

Все материалы отображают персональную позицию авторов.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. _____ Тираж 30 экз. Заказ № _____

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