

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



ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ  
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ  
«Дизайн и искусство – стратегия  
проектной культуры XXI века»  
ДИСК - 2021

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ**  
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
**ЧАСТЬ 1**

МОСКВА - 2021

**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-2021»**

**Часть 1**

**МОСКВА**



УДК 378:001:891

ББК 74.58:72

В 85

В 85            Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2021»: сборник материалов Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – 278 с.

ISBN 978-5-00181-218-0

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2021», состоявшейся 22-26 ноября 2021 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., проректор по науке; Оленева О.С., доцент; Гуторова Н.В., начальник ОНИР; Рыбаулина И.В., заведующий кафедрой; Волкодаева И.Б., заведующий кафедрой; Андросова И.В., старший преподаватель; Бузькевич А.О., инженер

### **Научное издание**

**ISBN 978-5-00181-218-0** © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2021  
© Коллектив авторов, 2021



**УДК 687.01**

## **БИОНИЧЕСКОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ КОСТЮМА НА ОСНОВЕ ПРИНЦИПА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДВУХ КОНУСОВ**

Агамирян Д.М., Заболотская Е.А., Горелкина Т.Т.

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

Данная статья посвящена актуальному вопросу создания новых форм костюма на основе бионических методов проектирования. В качестве объекта исследования в работе рассматривается структурная взаимосвязь бионических объектов и костюма, предметом исследования является принцип взаимодействия двух конусов, как способ формообразования природных форм.

Таким образом, целью данного исследования являлось изучение принципов бионического формообразования и выявление наиболее перспективных из них с точки зрения использования в поисковых методах создания новых экспериментальных форм костюма.

Природные объекты во все времена являлись источником вдохновения для деятелей искусства. На основе наблюдения и изучения их структуры создавались новые формы архитектуры и костюма.

Если изучать природные объекты не с точки зрения их функционирования, а с позиции их строения, то можно отметить две противоречивые тенденции, которым подчиняется развитие всего живого мира.

Первая – непрерывный рост и развитие, вторая – ограничение роста, связанное с двумя факторами: экономией энергии (стремлением к компактности через сплочение), а также гравитацией, принуждающей формы быть статичными. Каждая из тенденций находит решение этих противоречий и наиболее ярко проявляется в таком способе формообразования, как взаимодействие двух конусов: конуса «роста» и конуса «гравитации».

Их взаимовлияние заключается в противостоянии конуса «гравитации» (устойчивости) конусу «роста» (развития). Конус «устойчивости» – реакция на воздействие силы гравитации, как стремление к устойчивости, отсюда следует, что конус направлен основанием вниз. Конус «роста», наоборот, направлен вниз вершиной, как точкой начала роста. Такое положение обусловлено стремлением к развитию и расширению вверх и в пространство. Интересно, что в зависимости от условий, конусы могут быть направлены друг ко другу как вершинами, так и основаниями.



Простые формы, развивающиеся по принципу взаимодействия двух конусов, как правило, наиболее устойчивы и способны к росту. Явным примером служит форма ствола дерева, расширяющаяся книзу. Воздействие силы тяжести и противостояние ветровым нагрузкам способствует утолщению ствола в нижней части, что придает дереву большую устойчивость [1, с. 183].

Данное свойство структуры природных форм часто используют и в архитектуре, создавая таким образом своеобразный «конус устойчивости». По такому принципу спроектирована радиобашня Шухова в Москве. За счет своей формы башня способна выдержать сильные нагрузки, что обуславливает ее довольно внушительную высоту – 160 м. Принцип башни Шухова впоследствии был использован в ряде построек по всему миру, так как Шухов был первым, кто использовал принцип взаимодействия двух конусов в подобном виде. К таким архитектурным сооружениям можно отнести башню в порту Кобе, телебашню в Гуанчжоу, Сиднейскую телебашню, торгово-развлекательный центр Хан Шатыр в Казахстане.

Принцип взаимодействия конусов в природе является наиболее простым и универсальным способом развития. Поэтому формы, образованные подобным принципом, привлекают не только архитекторов, но и дизайнеров по костюму.

В живой природе функции и форма тесно сближены и взаимообусловлены. Образование тканей живых организмов связано с интенсивностью роста и подвержено влиянию многих внешних факторов. Поэтому для образования конструкции формы, например, стволов и стеблей растений, характерно распределение строительного материала по линиям максимальных напряжений с постепенным изменением формы, в связи с чем опорные элементы организма обладают значительной частью его массы (принцип конусов). Также и в костюме данный принцип добавляет форме устойчивости, что позволяет создать более сложные объемные формы. Пышные юбки-панье XV-XVIII в.в. являются примером такого распределения массы форм [2, с. 61].

Формообразование костюма по принципу двух конусов, как и в архитектуре, обладает, помимо всего прочего, и символическими свойствами. Конус «роста» и конус «устойчивости» – две противоборствующие, противоположные структуры, и различное их расположение относительно друг друга привносит в костюм дополнительное смысловое значение. Конус вершиной вверх олицетворяет стабильность, устойчивость, тягу к возвышенному; конус вершиной вниз – стремление к развитию, открытость натуры. Однако эти формы могут иметь и иные значения. Так, например, структура костюма Средневековья отражает мировоззрение противоборства духовного и материального и проявляется в системе двух конусов, один из которых направлен острием вверх (головной убор, общая структура костюма и юбка) – образ



божественного начала, другой – острием вниз (форма декольте, лифа), – образ человеческого (греховного) начала. Подобная геометрическая структура заложена в основу конструктивного кроя костюма последующих эпох вплоть до XX века.

Возвращаясь к вопросу о связи архитектуры и костюма, нужно учесть, что в контексте пользования и тем, и другим человеком, архитектура представляет собой макроформы, а костюм – микроформы, защищающие людей от внешнего воздействия. Особенности же проектирования костюма состоят в стремлении прежде всего достигнуть двух целей: соединить в целостной конструкции утилитарно-практическое и художественное начало.

Костюм также призван подчеркивать красоту человеческого тела – это одна из основных его функций. Добиться этого проще всего, повторив формы человеческой фигуры, представляющей собой два усеченных по линии талии конуса. Коническая форма костюма делает женский силуэт более женственным и утонченным, а мужской более крепким и мужественным, так как подчеркивает в человеке его принадлежность к живой природе, акцентируя внимание на естественных линиях силуэта человека [3].

Таким образом, формообразование по принципу конуса позволяет создать уникальную с позиции многих задач и установок форму костюма. Различные варианты формы и расположения конусов относительно друг друга приносят в костюм новые функции и значения.

На практических занятиях дисциплины «архитектоника объемных структур» проектное задание по созданию арт-объектов костюма и его гармонизации было реализовано в виде комплекса упражнений с последовательным решением задач:

- проведение исследования источника формообразования;
- графическая разработка вариантов форм костюма на основе бионического источника с учетом пластики, ритмов, пропорций;
- выполнение исходной формы костюма в материале.

Ритмическая организация орнаментальной структуры явилась основой декора и членений формы костюма, к проектированию которой был применен формообразующий принцип «двух конусов». Были разработаны ряды моделей с вариантами объемов и членений по данному исследуемому принципу с использованием декора (рис. 1).

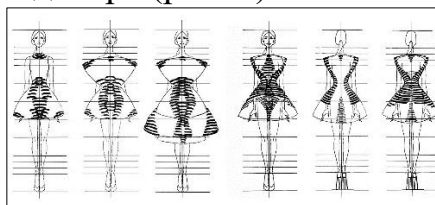


Рисунок 1 – Графическая разработка вариантов форм костюма



Выполнение проекта изделия было произведено муляжным методом. Были использованы следующие материалы: прозрачная пленка из ПВХ, черный матовый пластик, проволока. Детали костюма сшивались вручную при помощи лески.

Достоинства этих материалов состоят в том, что они позволили представить данную модель, как архитектурную форму костюма, поверхность которой выражает ее внутреннее строение. При ее организации были применены композиционные приемы визуальной гармонизации, такие как пропорционирование размеров форм с помощью числового ряда золотого сечения и ритмическая организация орнаментальных элементов на основе авторского рельефа.

Таким образом, использование принципа двух конусов в создании архитектурных объектов может служить средством для создания новых форм костюма, основанных на принципах бионического формообразования.

#### **Список использованных источников:**

1. Архитектурная бионика / Ю.С- Лебедев [и др.] ; под ред. Ю.С. Лебедева. – М. : Стройиздат, 1990. – 269 с.

2. Данилова, О.Н. Архитектоника объемных форм : учеб. пособие / О.Н. Данилова, Е.А. Шеромова, А.А. Еремина. – М : ВГУЭС, 2005. – 93 с.

3. Будникова О.В. специфика экодизайна костюма в формате эргономических требований [статья] / О.В. Будникова, Е.В. Колесникова // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Техника и технологии / ЮЗГУ. – 2018. – № 4 (29). – С. 93-103.

© Агамирян Д.М., Заболотская Е.А., Горелкина Т.Т., 2021

**УДК 7:687.01**

## **АПСАЙЛИНГ – ОСОЗНАННЫЙ ТРЕНД ИНДУСТРИАЛЬНОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

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

Одежда во многом раскрывает психологию людей прошлого и настоящего, порой позволяя даже заглянуть в будущее. Мода обладает одним важнейшим качеством – она почти мгновенно реагирует на события в жизни народа, страны, на смену взглядов и воззрений в духовной сфере. Мода изменяется мгновенно, и в этих изменениях проявляется сущность жизни людей того или иного времени. Поэтому исследование феномена моды является актуальным для современности.

Апсайклинг (от англ. «upcycling», что можно перевести как «более широкое применение») – это повторное использование вещей с приданием



им новой функциональности. Апсайклинг отличается от ресайклинга. Ресайклинг – это полная переработка, так, например, поступают с ненужными пластиковыми бутылками, делая потом из них другой пластик. Апсайклинг же предполагает творческий подход с частичным сохранением исходной вещи, но её переделкой. В итоге вещь, подвергнутая апсайклингу, получает новую жизнь. С направленностью современного общественного сознания на заботу об экологии и грамотное использование ресурсов апсайклинг стал заметным трендом, и моды это тоже касается.

Пандемия привела к тому, что после работы над коллекциями весна-лето 2020 неиспользованного и нераспроданного материала осталось на пугающую сумму 140-160 миллиардов евро, что как минимум вдвое больше обычного. В прошлом нереализованные брендами класса люкс товары сжигались или выкидывались, чтобы не понижалась их ценность, но со временем подобные шокирующие практики были запрещены, по крайней мере во Франции. Сейчас покупатели более осознанно относятся к проблеме мусора и отходов. Именно поэтому для индустрии важно разработать новые, экологически устойчивые практики обращения с нераспроданными изделиями и материалами, оставшимися после производства.

Многие известные дизайнеры в целях охраны окружающей среды наладили производство модной одежды из экологических отходов.

Например, дизайнер Дюран Лантинк перешивает вещи из старых коллекций Gucci, Prada и Off-White и создает из них новые предметы одежды класса люкс. Со времен начала пандемии все больше брендов стали предлагать ему сотрудничество. «К моей работе проявляют много интереса, – рассказывает голландский дизайнер по телефону из Амстердама. Сейчас это даже слегка пугает: розничным брендам важно понять, что делать с остатками производства и нераспроданными вещами».

Безусловно, дизайнеры, которые всегда ратовали за экологию, – та же Габриэла Херст – взяли проблему избыточного производства в свои руки. Недавно Херст сшила из нераспроданных вещей коллекцию RetroFit для лондонского универмага Selfridges. Получилось много изделий из кашемира, перекрашенные платья-рубашки и сумки-торбы, изготовленные методом лоскутного шитья.

Преимущества апсайклинга очевидны, например, эксклюзивность. «Когда в рулоне не остается больше ткани, мы берем новый, но уже совсем другой, – говорит датский дизайнер Сесиль Бансен, разработавшая в этом году для своего бренда коллекции Encore из остаточных материалов – Конечная вещь становится уникальной и лимитированной, а значит, и ценной».

В самом апсайклинге следует выделить несколько направлений.

Собственно, сам Upcycling – это повторное pre-owned вещей с приданием им новой функциональности, по праву можно назвать главным





трендом сезона. Каждая вещь уникальна, это можно считать носибельным искусством.

Recycling – это полная переработка вещей. Например, стул из пластиковых крышечек, модная оправа для очков или даже светильник из старых скейтбордов и т.д.

Rigraise. Это первая и уникальная в России платформа, которая занимается созданием апсайклинг и ресайклинг товаров собственного производства и продажей товаров других эко-брендов. Глобальная идея сплетена из четырех тенденций современного мира: моды, актуального искусства, экологии и осознанного потребления.

Апсайклинг – это один из методов стать экономичными для брендов путем использования старых тканей со складов и обрезков текстиля от производства предыдущих коллекций, а также перешива винтажных моделей для создания совершенно нового продукта. Alexander Mc Queen, Miu Miu, Marni, Coach, Marine Serre и другие марки уже практикуют апсайклинг: с его помощью делают целые коллекции или небольшие капсулы. Но не все так радужно и просто: Марин Серр признается, что процесс подготовки вторсырья очень трудоемкий, ей и ее команде пришлось подстроить под него график работы. Теперь коллекции делаются настолько заранее, насколько это возможно, и сезон, который наступит через год, уже надо продумывать и начинать постепенно отшивать.

В России апсайклинг проекты тоже есть. Один из них – бренд дизайнера Ксении Яремы и арт-директора Ольги Немушковой – Rijmak [6].

Обзорное исследование нового явления «апсайклинг» приводит к следующим выводам.

1. Апсайклинг должен стать новой нормой. Большинство выбросов парниковых газов от индустрии моды – результат деятельности по производству текстиля. Человечество создало уже достаточно тканей, они могут служить нам долгие годы. Несмотря на это, все еще производится огромное количество одежды из абсолютно новых материалов. Именно поэтому апсайклинг и дедсток становятся жизненной необходимостью [7].

2. Идея экологичности сегодня проникает во все сферы жизни. Мир стремится к разумному потреблению, сортируется мусор, производители самой различной продукции стараются производить меньше отходов. В моде эта тенденция прослеживается особенно четко. Стараться сокращать отходы, использовать более экологичные материалы и меньше потреблять – это логичное развитие для индустрии моды на самое ближайшее будущее.

3. Дальнейшую популяризацию апсайклинга будет стимулировать набирающая рост во всем мире сознательность покупателей одежды и грамотность подхода к шоппингу.

Repair, Reimagine, Recycle: об экологичном правиле трех R – сокращении потребления ресурсов, их повторном использовании и переработке – многие слышали на уроках английского, а теперь все чаще



видят отдельно взятые слова на бирках в магазинах. Repair, Reimagine, Recycle – три слова, в которых кроется не только осознанность, но и мотивация к творчеству, умению выходить за рамки, но всегда оставаться верными своему стилю.

## Список использованных источников

1. Что такое апсайклинг и почему мир моды и шитья сходит по нему с ума? [Электронный ресурс] URL: <https://burdastyle.ru/stati/chto-takoe-apsajkling-i-pochemu-mir-mody-i-shitya-shodit-po-nemu-s-uma/>– дата обращения 06.10.2021.

2. Как апсайклинг стал главным модным трендом [Электронный ресурс] URL: <https://www.vogue.ru/fashion/kak-apsajkling-stal-glavnym-modnym-trendom>– дата обращения 06.10.2021.

3. Экология в моде: Upcycling и recycling одежды и предметов интерьера [Электронный ресурс] URL: <https://vc.ru/offline/236631-ekologiya-v-mode-upcycling-i-recycling-odezhdy-i-predmetov-interera> – дата обращения 06.10.2021.

4. Шить из вторсырья – процесс небыстрый [Электронный ресурс] URL: <https://www.vogue.ru/fashion/shit-iz-vtorsyrya-process-ne-bystryj-nad-etoj-kollekciej-my-nachali-rabotat-eshe-proshloj-osenyu-marin-serr-o-sezone-vesna-let-2021>– дата обращения 06.10.2021.

5. Что такое апсайклинг и почему мода на него набирает обороты? [Электронный ресурс] <https://www.vogue.ru/fashion/chto-takoe-apsajkling-i-pochemu-moda-na-nego-nabiraet-oboroty>– дата обращения 06.10.2021.

6. Шаг к осознанности: московский бренд Rijmak перешивает винтажные пиджаки с учетом модных трендов [Электронный ресурс] <https://www.glamour.ru/shopping/shag-k-osoznannosti-moskovskij-brend-pijmak-pereshivaet-vintazhnye-pidzhaki-s-uchetom-modnyh-trendov>– дата обращения 06.10.2021.

7. Апсайклинг – модный тренд 2021 года. [Электронный ресурс] <https://ecosphere.press/2020/12/01/apsajkling-modnyj-trend-2021-god/>– дата обращения 06.10.2021.

8. Апсайклинг – арт-переработка/ Корнилова В. И., Чемпосова Я. Р. – Казань: журнал Юный ученый. – 2019. – № 7.1 (27.1).–с. 49-51.

© Алексеенкова А.В., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И., 2021



**УДК 7.05**

## **ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА ЧЕМОДАНОВ С НАЧАЛА XX ВЕКА**

Анисимова А.А., Третьякова А.Е.

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

Человек всегда путешествовал: по принуждению или по велению души. Мобильность людей привело к разнообразию транспортных средств: от лошадей к машинам, поезда, лодки, корабли, самолеты. Возрастает тенденция участвующих путешествий, стремлений познать новые географические места, кроме того, модернизация видов транспорта позволяет сократить время в пути, и самые отдаленные места становятся близкими. Когда человек уезжает, он берет с собой багаж. Неудобные полотна ткани, громоздкие корзины и тяжелые сундуки не отвечали новым требованиям ускорившейся жизни, возникла потребность в изменениях. Так продавцы и мастера предлагали разнообразные варианты упаковки вещей, которые не только стали гораздо функциональнее своих предшественников, но и отвечали всем требованиям моды XX века [1, 2].

Внешний вид чемодана, каковым мы знаем его сейчас, создал предприниматель и основатель дома мод, уроженец Анже, Луи Виттон (Вьюиттон) в 1858 году. Его работа была надежной, прочной, легко транспортируемой, имела эстетичный внешний вид и тем самым пришлась многим по вкусу. XIX век был ознаменован не только созданием нового вида чемодана, но и изобретением замка с двойной пружиной. Это открытие в 1886 году сделал потомок Луи Виттона – Жорж Виттон. Теперь клиенты могли быть уверены не только в благополучной транспортировке своих вещей, но и в их сохранности, что вызвало за собой новый всплеск популярности продукции французских мастерских [3].

Дом Виттон привел в движение изготовление чемоданов по всему миру. Так парижские копии распространялись по всему миру, видоизменялись приобретая характерные черты стран производителей и соответствуя их движению моды.

Французские производители XX века во всем подражали, уже тогда ставшим легендарным, чемодану модного дома Виттон, который и по сей день является одним из самых востребованных товаров бренда. Треугольные замки – стали национальным атрибутом Франции. До сих пор их можно найти не только на чемоданах, но и на шкатулках, ящиках.

Небольшое количество мелочей в виде элегантного замочка или логотипа, позже преобразовавшегося в узор, отражает новый интерес французов к чему-то выразительному и вместе с тем элегантному, образцом



чего в последствии стала реноватор женской парижской моды – Коко Шанель.

Не менее известны в XX веке чемоданы американского и канадского происхождения. Особой чертой такого можно назвать отделку темной кожей по всему корпусу, встречаются даже экземпляры из кожи крокодила.

Строгие и мускульные чемоданы были известны в России. Так, к примеру, А.В. Колчак имел чемодан, произведенный в Канаде, датируемый примерно 1917 годом и находящийся сейчас в музее [4]. Лаконичный и представительный чемодан вторил моде индустриальных и, относительно, молодых Соединенных Штатов: «Ар-деко», а в последствии и «Нью-лука».

Существовали также бюджетные чемоданы лишь с имитацией кожи и повторением ее рельефов. Такой товар был рассчитан на менее состоятельное население, лишенное возможностей и средств для приобретения качественной и модной вещи, а именно беженцев, иммигрантов итальянского, ирландского, африканского и других происхождений.

Сегодня на российских аукционных платформах и сайтах продажи чаще всего можно встретить старые «трофейные» чемоданы, привезенный из Германии, на протяжении долгого времени XX века, внешний вид которых долго не видоизменялся.

Кожаные ручки и уголки, металлические или, чаще, латунные замки, оттенки коричневого и черного – все это идентично с большинством выпускаемых чемоданов по миру. Но немецкий чемодан не был бы уникален без своей особенности. Германские фирмы-производители решили упрочнить свои изделия, добавив им деревянные «ребра», что проходили по вертикали от основания. Количество таких «ребер» варьировалось от двух до четырех, в зависимости от бренда и размера самого чемодана. Также в стремлении создать практичный товар, немецкое производство использовало еще один аспект.

Часто встречаемым нюансом является надпись у ручки, выполненная в разных видах (теснение, бирка, фурнитура и т.п.): «Echt Vulkanfiber» или «Garantiert. Echt Vulkanfiber». В большинстве случаев владельцы таких чемоданов считают, что это название фирмы, но это не так. На самом деле это лишь указание материала, используемого в производстве и особо популярного тогда в Германии – вулканического волокна или иначе фибры. Вулканическое волокно было изготовлено Томасом Тейлором в 1859 г. и активно использовалось в разных областях вплоть до появления пластика.

Такой материал, на основе целлюлозы (хлопка), отличался высокой механической прочностью, легким весом, эластичностью, антистатичностью, пожаропрочностью и устойчивостью к жиру, маслу, кислоте, щелочи.

Разумеется, такая вещь не отвечала всем требованиям моды, на первое место немецкий рынок ставил надежность и комфортную эксплуатацию, что





отражало действительность Германии начала XX века, тяжелое экономическое и социальное состояние в стране, которой было тогда вовсе не до модной индустрии.

Чемоданы, производимые в Азии, создавались, как и большинство других предметов азиатского быта, из бамбука, высушенных ветвей и из толстого ротанга.

В своей рукописи В.А. Гиляровский (беллетрист, журналист, поэт) упоминает о друге-журналисте и о сувенире, который был привезен ему еще во время Русско-Японской войны (1904-1905): «Во время войны с Японией огромный успех в газете имели корреспонденции В.И. Немировича-Данченко с театра военных действий и статьи Краевского из Японии, куда он пробрался во время войны и вернулся обратно в Москву.

Многие тогда сомневались в правдивости его сообщений.

Я же верил ему – уж очень юркий и смелый человек, тип «пройдисвета».

У меня долго хранился складной чемодан, который он мне подарил, вернувшись из Японии. Он был весь обклеен багажными марками: Июкогама, Сан-Франциско и т.д.» [5].

Такие аскетичные японские чемоданы можно встретить в Европе и России. Не смотря на несколько необычный материал, ценилась прочность и приятный вид чемодана. Приобретали неоднократно их люди богемы: актеры, оперные исполнители, писатели. К примеру, одной из обладательниц такого чемодана была А.М. Тимошаева, заслуженная артистка РСФСР и солистка Большого театра СССР.

Было что-то близкое к природе и единению с днями, до сих пор столь почитаемое в пуританской, поэтичной Японии и остающееся вне веяния стиля. Натуральный и немного обработанный материал был прост, пластичен, тонок и вторил растительным узорам на традиционном кимоно и бумажных аксессуарах, которые были переплетены с новой культурой, привезенной в Японию из других стран.

Каждая страна-производитель отличалась и выделялась на фоне других дизайном, материалом, эксплуатационной способностью своего продукта. Но время идет и все сменяется на что-то новое. Это коснулось и изготовления чемоданов. Пластик производился еще с начала XX века, но обрел особую популярность после 1950, укрепив свои позиции в многих индустриях. Чемоданы стали соответствовать современности, их сделали легче, ярче, мягче как «стиль Лондон» 60-х, «Хиппи» 70-х и «стиль Рок и Диска» 80-х годов. А старинным тяжелым и несколько громоздким чемоданам досталась роль рассказчиков былой истории и их обладателей.

#### **Список использованных источников:**

1. Плеханова Е.О., «История костюма, текстильного и ювелирного искусства», 224 стр., 2011г.





2. Архипова Н.А., «Дизайн журналов мод: Учебное пособие», 187 стр., 2017г.
  3. Горюнова В.В., «Ценности в системе брендинга элитных товаров на примере «Louis Vuitton»», 97-100 стр., 2015г.
  4. Зеленин А., «Язык русской эмигрантской прессы (1919-1939)», 380 стр., 2007г.
  5. Гиляровский В.А., «Москва газетная», 161 стр., 1934г.
- © Анисимова А.А., Третьякова А.Е., 2021

**УДК 658.512.23**

## **ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ АВТОРСКОГО КОВРОВОГО ОРНАМЕНТА В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ**

Бедрицкая М.И.

Научный руководитель Лобанов Н.А.

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

Орнаменты сегодня – это узор, построенный на ритмическом чередовании и сочетании геометрических или изобразительных элементов, исполняемый средствами живописи, рисунка, скульптуры или вышивки [1]. Так гласит современное определение этого слова.

Орнамент в костюме занимает немаловажное место – он проявляется в органической связи структуры рисунка и полотна. Разнообразие орнаментов можно классифицировать по различным технологическим, художественным или эргономическим признакам. В первую очередь они систематизируются по способам художественного оформления костюма: способ печати, способ формирования орнаментального трикотажного полотна и способ вышивки или аппликации.

По структуре композиции и закономерности их построения орнаменты делятся на 3 типа: монорапортные, линейные и сетчатые.

Монорапортные орнаменты представляют собой замкнутые фигуры, основанные на симметрии вращения.

В линейно-рапортных орнаментах мотив повторяется вдоль одной прямой линии. Такие виды орнаментов часто называются каймой.

Сетчато-рапортные орнаменты имеют горизонтальную и вертикальную оси переносов, т.е. они относятся к двумерным бесконечным фигурам.

При проектировании трикотажных изделий нередко используют способ декорирования рисунками, не имеющими рапортного повторения – это называется монокомпозицией. При использовании монокомпозиции учитываются определённые закономерности и условия: Она строится на



замкнутой плоскости изделия со строго заданными размерами; композиционные элементы должны представлять собой гармоничное целое, имеющее чёткий композиционный центр; должно быть обеспечено равновесие композиционных элементов и фона; должна присутствовать строгая цветовая уравновешенность всех сторон плоскости.

При организации уравновешенной монокомпозиции особое внимание необходимо уделять оптическим иллюзиям, оказывающим влияние на визуальное восприятие рисунка.

Для основы данного исследования за основу был взят монораппорт, так как на данный момент – это наиболее современный вариант орнамента. Монораппорт представляет из себя цельное изображение, повторяющееся один раз в изделии в каком-либо месте. Чаще всего на передней и задней половинках изделия или на рукавах. Иногда монораппорт может быть разбит на две части, симметрично или асимметрично вставленные в изделие, например, по двум сторонам переда, разделённых молнией. Монораппорты бывают самых разных размеров, от крупных, занимающих до 80% поверхности всего изделия, до совсем небольших, представляющих собой, например, символику бренда. Сейчас очень много толстовок, худи, свитеров, курток с использованием напечатанного, вышитого или вывязанного монораппорта.

Один из самых известных вариантов изготовления таких паттернов применяется на трикотаже – метод вывязывания полотна и рисунка одновременно. Это один из самых трудоемких и затратных методов введения раппорта в изделие. Однако, изделия именно с таким способом введения раппорта в трикотаже пользуются наибольшей популярностью. Так же он используется для изготовления пледов, пончо, шарфов, шапок, носков, детской одежды. Цельновязаные вещи очень ценятся, так как паттерн с таких вещей не отойдет и не отвалится, а с изнанки не будет никакой проклейки, как в случае с вышивкой.

Очень популярна техника печати на гладком трикотаже или ткани со специальным покрытием. Например, первая печать на футболках появилась в 50-х годах XX столетия с легкой подачи руководства Topix Togs. На их футболках красовались названия популярных курортов, а также мультяшные герои, например, Микки Маус или Дэйви Крокет. На данный момент такая печать не очень дорогая и сделать с помощью нее рисунок гораздо проще, чем вывязать его вместе с полотном. Так же набирает популярность вышивка по ткани. И метод вышивки, и метод печати очень полюбился молодежи в возрасте от 14- 25 лет. Однако, изделия с вышивкой стоят дороже, так как техника вышивки, даже машинной, требует больше затрат. Монораппорты в такой технике чаще всего получают с помощью специальных вышивальных машин, но иногда она может делаться на заказ – вручную.



После изучения различных видов орнамента, было принято решение искать менее популярные способы их нанесения. Ведь авторская работа подразумевает уникальность итогового изделия. После поисков различных малораспространенных способов нанесения орнамента или рисунка на ткань, был выбран способ, именуемый ковровой вышивкой.

История возникновения ковровой вышивки уходит корнями в зарождение Средневековья. Родиной ковров считается Персия, где уже в 3 веке н.э. появились первые мануфактуры по производству этого товара. Долгое время ковры были доступны только зажиточным жителям Востока, но со временем они распространились по всему миру и стали украшением жилищ жителей Европы.

Известно достаточно большое количество видов ковровой техники («келим», флорентийская, астраханская, «ренессанс» и др.), но самыми распространенными среди домашних мастериц считаются гобеленовая и техника продергивания ниток (нетканый гобелен). Данный вид рукоделия многих отпугивает еще на этапе выбора работы, т.к. всегда считалось, что изготовление и вышивание ковров процесс сложный, требующий специальных навыков и знаний. Все это справедливо для метода изготовления ковров методом узелкового плетения, а к вышивке ковров не имеет никакого отношения.

Метод продергивания напоминает по своей технике исполнения классическую вышивку крестом. Выполняется ковровая вышивка с помощью специальной ковровой иглы, крючка и широких пялец. Нитки для данного вида вышивки могут быть самые разнообразные: хлопковые, акриловые, льняные, шерстяные и другие. Игла представляет собой наискось срезанную полую трубку, в которую вставляется нить (либо лента). Важно, ковровая нить имеет фиксатор погружения, который позволяет формировать ворсу на коврик одинаковой заданной длины.

При выполнении вышивки ковровой техникой необходимо учитывать тот факт, что работа над изделием производится с изнаночной стороны, поэтому наносить рисунок на ткань следует в зеркальном отражении. В результате на полотне может быть нанесен рисунок любой сложности, всё зависит только от мастерства его исполнителя. Таким образом был выбран именно этот способ нанесения орнамента на ткань, так как по задумке автора, для коллекции были разработаны монорапорты, которые не требовали сохранения раппортной сетки и выверенных до миллиметра расстояний стежка.

На сегодняшний день ковровая вышивка набирает популярность среди блогеров и домашних мастериц. Уютные маленькие коврики завоевывают сердца и придают дому уют. Но автором было принято решение с помощью этой техники декорировать костюм. Эскиз костюма представлен на рис. 1, рядом с готовой вышивкой, процесс создания которой описан далее в статье.



Рисунок 1 – Эскиз и готовый орнамент рукава

Некоторые вышивальщицы в технике ковровой вышивки используют схемы, аналогичные схемам для вышивания крестиком. Однако, в основном из-за особенностей характера, автором был выбран путь свободного вышивания без предварительного создания раппортной сетки. В процессе нанесения раппорта четкие направления стежков соблюдались лишь там, где это было необходимо, например, в месте с имитацией песка. В других местах игла вводилась в ткань в том порядке, который был удобен для вышивания. Например, на том месте, где по раппорту располагалась река, из-за меланжевой окраски выбранной пряжи, приходилось делать стежки подстраиваясь под цвет пряжи, чтобы создать ощущение глубины и волн в нужных местах. Часть пряжи неподходящего оттенка была отделена от основного мотка, для соблюдения цветов раппорта. Таким образом получилась живописная река. Это было самой трудозатратной частью вышивки. Остальные детали, кроме камней, состоящих из двух различных типов пряжи, делались механически, постепенно заполняя вручную пряжей пространство, отведенное для того или иного цвета рисунка. Стоит также отметить, что имитация песка выполнена в технике глади, а на месте зарослей высота ворса значительно выше, чем на основной плоскости изображения. Для них пришлось брать иглу диаметром 5 сантиметров, так как пряжа «травка» имеет очень много мелких ворсинок, которые забивали иглы меньшего диаметра и ворса не получалось. Такая игла оставляла очень большие отверстия в ткани, буквально рвала её, но именно для этого участка раппорта она лучше всего подходила.

В итоге для создания раппорта на одном рукаве было использовано две иголки диаметрами три с половиной и пять сантиметров, восемь различных видов пряжи и пяльцы разных диаметров, включая самодельную раму размером 79 см на 65,5 см.

По окончанию работы вышивку необходимо закрепить с изнаночной стороны. Способов это сделать довольно много, но для данной работы был выбран способ скрепления вышивальных узлов с помощью проклейки изнаночной стороны изделия флизелином.

Создание ковровой вышивки в данном случае работа кропотливая и трудоемкая. Для достижения живописности требуется большое количество материалов и исключительно ручной труд, так как варьировать оттенки меланжевой пряжи можно только на глаз.

Цельнокроеная форма рукава дает большое пространство для вышивания, а также наименьшие трудности при сборке изделия, но с точки зрения построения лекал также требует много времени. Однако не смотря





на трудоемкий и длительный процесс, полученный результат оправдывает затраченные на него силы и время.

### **Список использованных источников:**

1. Обухов Г. Г. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. -Москва, 1961.
2. «Орнамент всех времен и стилей. В 2-х томах», издательство «Арт-родник», ISBN 978-5-88896-124-7
3. Куннораж Арунна Ковровая вышивка. Простота и эллегантность в пошаговых мастер-классах, издательство Эксмо, Москва, 2020 ISBN 978-5-04-115409-7

© Бедрицкая М.И., 2021

**УДК 687.01**

## **ПРОЦЕСС ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ МЕХОВОГО ТРАНСФОРМИРУЕМОГО ИЗДЕЛИЯ МЕТОДОМ МОДЕРНИЗАЦИИ**

Бессонова В.В., Чулкова Э.Н.

*Новосибирский технологический институт (филиал)  
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Новосибирск*

В сознании дизайнера 20-х годов XXI века сформировано несколько приоритетных направлений развития, исходящих из сформированных современным обществом запросов: устойчивое развитие процессов и продуктов дизайна, экологизация, внешнее искоренение социального неравенства, структурный сдвиг социальных элит в сторону владельцев цифровых технологий [1]. Все перечисленные явления можно отнести к признакам постакапитализма, о котором все больше беспокоятся основные потребители продуктов будущего – представители поколения Z [2]. Дизайнеру изделий легкой промышленности необходимо в своей работе слышать и понимать запросы потребителей для формирования дизайн-концепции и понимания актуальности темы своей работы как отправной точки этапов проектирования продукта дизайна.

Современными подходами к проектированию меховых изделий с точки зрения устойчивого развития, экологизации, продления жизненного цикла продукта и апсайклинга могут быть следующие:

художественное проектирование изделия – моделирование художественного образа в воображении дизайнера и отражение его в эскизах;

компоновка – новое гармоничное соединение частей, скомпонованных ранее иначе или вообще существовавших отдельно;

стайлинг – внешнее преобразование прототипа;





модернизация – несущественное структурное усовершенствование прототипа.

В свою очередь, для создания обновленного продукта, целесообразно использовать комбинации двух и более методов, например, художественного проектирования с модернизацией старого изделия и стайлингом отдельных элементов или аксессуаров.

Говоря о процессе дизайн-проектирования одежды методом модернизации, следует отметить, что данный подход к проектированию отвечает тренду современного дизайна, транслирующему, что в сегодняшнем мире важно не создавать новые формы, а качественно перерабатывать опыт предыдущих поколений, а также качественно его презентовать. Именно поэтому такой подход к проектированию мехового изделия актуален, и имеет право на применение в легкой промышленности в ближайшие несколько лет.

Модернизация как тип дизайн-проектирования, согласно классификации Н.В. Воронова [3], представляет из себя перекомпоновку внутри объекта дизайна, в результате которой меняется его структура, упраздняются или добавляются отдельные узлы, улучшается функционирование. При этом потребитель получает улучшение каких-либо свойств и качеств изделия, а также определенную экономию ресурсов (денежных, временных, энергетических и прочее). В практическом применении этот способ выражается как «перешив», «перекрой» или переработка изделий из меха, бывших в употреблении в современное изделие с добавлением конструктивных элементов и (или) дополнительных текстильных материалов.

Схема дизайн-проектирования мехового изделия методом модернизации, представленная на рис. 1, состоит из трех основных этапов: формулирование концепции – эскизная разработка идеи – создание продукта. На первом этапе в качестве концепции проекта выступают вполне осязаемые предметы: конечное количество мехового полуфабриката, ранее используемого в готовом продукте; элементы, подлежащие модификации или замене; исходные размерные признаки для нового объекта конструирования.

Оценка дизайнером степени устаревания модели и анализ качества материала предполагают последующий выбор методов модернизации на уровне не только технологического и конструктивного изменения. На этапе эскизной разработки осуществляется выбор дополнительных материалов и фурнитуры, обеспечивающих возможность кардинального изменения формы и эстетики изделия.



Рисунок 1 – Схема дизайн-проектирования мехового изделия методом модернизации

В процессе модернизации меховые изделия проходят практически все те же пути промышленного производства, что и новые изделия, за исключением покупки основного нового сырья. Однако, этот метод имеет ряд особенностей, которые не входят в привычный процесс проектирования нового объекта. Так, уже на этапе анализа проблемы – поиска количества элементов, подвергаемых модернизации, специалисту необходимо осознать фиксированное наличие исходного материала. При проектировании же нового мехового изделия проблема количества материала для изготовления остро не стоит, а дизайнер исходит из ценовой политики и авторской концепции при выборе материала, из которого будет изготовлено изделие.

На рис. 2 представлен процесс дизайн-проектирования мехового изделия, итогом которого стал созданный готовый продукт.



Рисунок 2 – Проект дизайн-проектирования мехового изделия методом модернизации

Отечественные дизайнеры выполняют собственные проекты, как правило, в области индивидуального моделирования, делая образцы одежды из меха в единичном экземпляре. Многие трудоёмкие этапы конструирования одежды заменяются современным подходом к проектированию, основанном не только на применении инновационных методов дизайна, но и на многолетнем опыте в модернизации мехового полуфабриката.

#### Список использованных источников:

1. Veinopen - Тренды 2031: Мир будущего [Электронный ресурс] - Режим доступа: <https://beinopen.ru/article/trends-2031>

2. РБК Тренды [Электронный ресурс] - Режим доступа: <https://trends.rbc.ru/trends/education/6156efb59a79477bf9ca5893>



3. Благова Т.Ю. Теория и методология дизайна. Часть 1 и Часть 2. Учебное пособие. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2018. - 90 с.

© Бессонова В.В., Чулкова Э.Н., 2021

**УДК 685.34.016**

**КОЛЛЕКЦИЯ ОБУВНЫХ ТРАНСФОРМЕРОВ,  
СООТВЕТСТВУЮЩАЯ ОЖИДАНИЯМ  
СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНЩИНЫ**

Бикчурина С.К., Третьякова С.В., Алибекова М.И.

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

То, какую обувь выбирает современная женщина может многое о ней рассказать. Жизнь в мегаполисе требует большой активности. Пара простой обуви перестает отвечать требованиям удобства. Женщина в течение дня попадает в разные ситуации, в которых комфортная обувь играет важную роль. Дизайнеры разрабатывают и предлагают новые типы и виды обуви. Абсолютная свобода фантазии – основной принцип создания нового продукта. С заботой о женском комфорте создаются универсальные туфли, которые соответствуют ритму большого города.

Интересная идея туфель трансформеров для женщин, которые проводят много времени за рулём предложена британской страховой компанией Sheilas' Wheels. Появление изобретения было вызвано увеличением количества автомобильных аварий, где водителями являлись женщины в обуви на шпильках. Sheilas' Wheels представил новую модель обуви – элегантные туфли на высоком каблуке, одним движением руки превращающиеся в балетки. Шпилька складывается пополам и прячется в подошву.

Многие женщины носят с собой на работу сменную обувь, но сегодня уже можно отказаться от нее. Израильский дизайнер Даниэла Бекерман изобрела обувной набор «ZE o ZE» (на русском языке – «Это и это»), который поможет собрать женские туфли. Основой конструкции служат балетки, к которым прикрепляются каблуки различной формы и размера. Дизайнер презентует обувь для активных женщин, у которых нет времени и возможности в зависимости от ситуации несколько раз в день менять обувь. Это идеальный вариант обуви для женщин, которые хотят много сделать и успеть в течение дня.

На основе анализа и исследования женских туфель трансформеров разработана эскизная коллекция обуви в спортивном стиле «Rouge» (рис. 1). В основу коллекции положена идея создания комфортной обуви для

женщин, которая позволяет свободно передвигаться по городу и с удобством проводить время после прогулки в помещении [1].

Коллекция выполнена в контрастной, активной гамме. Сочетание трёх основных цветов – активного красного, графичных ахроматических черного и белого являются классическим сочетанием в представленной спортивной обуви для молодой активной женщины.



Рисунок 1 – Коллекция женской обуви в спортивном стиле «Rouge»

Коллекция разработана на единую колодку, с удобным каблучком высотой 4 см. Каждая модель имеет свой, уникальный элемент трансформации. Все модели полуботинок различными способами и вариациями можно превратить в туфли. После трансформации съёмные детали имеют дополнительную функцию. Наиболее интересная модель была проработана на уровне технического рисунка. Модель обуви состоит из двух частей – базовой основы и элемента-трансформера. На следующем этапе был создан 3д-макет обуви со способностью трансформироваться (рис. 2).



Рисунок 2 – Макет обуви с демонстрацией процесса трансформации

Клетчатый верх, закрывающий переднюю часть ноги – это не что иное, как часть браслета. Если снять детали с правого и левого ботинка и соединить их, то получится полноценное украшение, в то время как на ногах окажутся красные туфли необычной формы. Практичность – основное достоинство этой модели. Два разных вида обуви и аксессуар заключены в одно целое. В прохладную погоду, на улице, – это ботильоны. В помещении закрытая обувь с легкостью превращается в лодочки на массивной подошве. Кроме того, не надо думать, куда убрать съёмные детали. Достаточно соединить их между собой и надеть на руку, тем самым дополнив свой образ необычным аксессуаром.

Разработанная коллекция обуви будет интересна активным молодым женщинам, выбирающим здоровый образ жизни. Оригинальная обувь с элементами трансформации, безусловно, отвечает ожиданиям современной городской женщины. Представленная коллекция является идеальным решением для женщин с частой переменой деятельности, например, передвижение на общественном, личном транспорте до работы, затем





торопиться на презентацию, на модный показ или деловую встречу. Уйдут в прошлое запасные туфли в мешочке. Со временем конструкцию можно разработать с учетом инновационных технологий – так быстро развивающихся и меняющихся в нашей современной индустрии моды. Технологии 3D-печати [2], в дальнейшем, так же расширят возможность реализации самых неожиданных идей из новых [3], современных материалов, как художественного решения внешнего вида, так и в создании эргономической формы обуви для стопы.

### **Список использованных источников:**

1. Третьякова, С. В. Диалог с обувью – перспективные направления развития обуви с элементами интерактива / С. В. Третьякова, М. И. Алибекова, Л. Ю. Колташова // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020) : Сборник материалов Международной научно-технической конференции, Москва, 12 ноября 2020 года. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2020. – С. 151-154.

2. Алибекова, М. И. Архитектоника формы в композиции костюма / М. И. Алибекова, В. С. Белгородский, Е. Г. Андреева. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2020. – 221 с. – ISBN 9785870558936.

3. Васильева, Е. А. Футуризм – новые технологии, новые формы, новые возможности развития модной индустрии / Е. А. Васильева, Ю. Ю. Фирсова, М. И. Алибекова, С. В. Третьякова // Проблемы и перспективы развития России: молодежный взгляд в будущее : сборник научных статей 3-й Всероссийской научной конференции, Курск, 15–16 октября 2020 года. – Курск: Юго-Западный государственный университет, 2020. – С. 298-300.

© Бикчурина С.К., Третьякова С.В., Алибекова М.И., 2021

**УДК 7:687.01**

## **ОБРАЗ КОСТЮМА КАК ЯЗЫК СОЦИАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Благова П.А., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И.

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

Внутренний и внешний мир человека всегда взаимосвязан. По тому, как человек одет можно определить его характер, душевные переживания. Ведь выбор одежды как правило происходит бессознательно, интуитивно.



Часто скрывая свои внутренние переживания, люди стараются укрыться за костюмом, подбирая наиболее комфортные варианты. Например, выбирая минималистичные конструкции или однотонный цвет, чтобы не привлекать внимание общества, а также прямой силуэт, чтобы скрыть фигуру. На фоне всеобщего стремления к гендерному равенству, стирается граница между мужским и женским силуэтом. Девушки предпочитают объемные безразмерные изделия, порой приобретаемые в мужских отделах. Некоторые действительно следуют модным тенденциям, комбинируя с элегантными платьями гигантские пиджаки не по размеру, но большинство все же пытается скрыть внутренние переживания от глаз окружающих [1].

Одежда представляет многослойный костюм, состоящий из нескольких изделий, также ассоциируясь с грузом мыслей человека. Костюм из нескольких слоев, разных фактур и оттенков символизирует внутреннее состояние человека, а именно его мысли о плохом – темном и хорошем – ярком. Стоит заметить, что во все времена многослойность была интересным приемом модников. Она придает образу живописность и позволяет проявить фантазию в комбинировании изделий, а также несет в себе немаловажные функции утепления и практичности.

С помощью многослойности можно также видоизменить фигуру, хоть она часто и нарушает привычные силуэты, но при этом может скорректировать (рис. 1). Например, платье, надетое поверх брюк, значительно удлинит фигуру, а ассиметричное наложение одежды позволит улучшить участок тела, обратив на себя внимания и скрыв его недостатки. В многослойном стиле нет ограничений, можно изменять образы, как угодно, а главное в нем есть очаровывающая динамика.



Рисунок 1 – Пример многослойной объемной одежды

Разработка коллекции – сложный и многогранный процесс. И всегда толчком для идеи является некий объект, который принято называть творческим источником. Новая коллекция многослойной молодежной одежды своим рождением обязана творчеству Тишка Барзанджи – лондонского художника, родом из Ирака (рис. 2а).

Геометрия его работ не всегда понятна и раскрыта полностью для наблюдателя, она населена человеческими силуэтами, преимущественного черного или красного цвета, всегда представленными в движении, но будто замороженными в момент съемки кадра. Барзанджи объясняет свою работу так: «Моя работа вдохновлена древней историей, современным движением и моим опытом в Лондоне с тех пор, как я переехал сюда в 1997 году. Мои

иллюстрации посвящены пространству, цвету, деконструкции, разрушению границ, пониманию живого пространства в этом движущемся мире и человеческим взаимодействиям в пределах этих пространств».



Рисунок 2 – а) иллюстрация работы Тишка Барзанджи; б) серия эскизов-образов будущей коллекции многослойной одежды

В философском контексте иллюстрации художника представляют собой созерцательное исследование людской природы и ее аспектов, продиктованных пространством и временем. В его работах прослеживается бесконечная динамика, множество лестниц, различных дверей и проходов, которые связаны между собой движущимися человечками, не дают взгляду остановиться на одном объекте, а заставляют проследить всю историю, показанную автором [2].

Для поиска интересного силуэта был создан ряд графических эскизов (рис. 2б). За основу формы деталей костюма были взяты ранее созданные 3D-модули, а в качестве форм силуэта – прямоугольник, круг и трапеция.

В первой композиции использован принцип композиционного центра (рис. 3а). Элемент круга с тонкими графическими динамичными линиями притягивает внимание к центру объемной формы. Далее взгляд зрителя опускается ниже, изучая дальнейшее решение композиции, которая принимает прямой статичный силуэт, уравнивая цельный образ. Благодаря разным высотам модуля создается ощущение многоуровневости, что дает отсылку к будущей коллекции, которая будет состоять из нескольких слоев одежды.

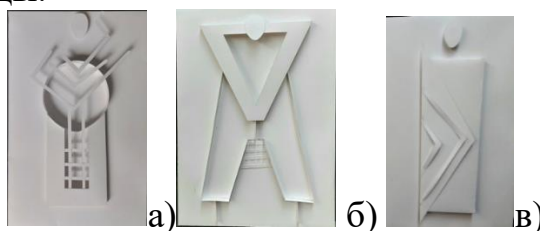


Рисунок 3 – 3D-модуль – сочетание ритмического движения из работ Тишка Барзанджи с силуэтной формой

Во второй композиции прослеживается симметрия, силуэт выглядит статичным (рис. 3б). В основе силуэта – трапециевидные элементы, которые вызывают ассоциацию устойчивости, статики. Тонкие линии в соседстве с плоскими поверхностями создают некий объем и показывают многослойность образа. Третья композиции построена на принципе равновесия (рис. 3в). В прямоугольный статичный силуэт приносят некую динамику тонкие угловые элементы, привлекающие внимание к фигуре.



Многослойность образа прослеживается за счет игры тени и света. Несмотря на все еще достаточно условное обозначение элементов костюма таким образом можно наглядно представить внешний вид реального изделия за счет сочетания деталей и узоров, выполненных из бумаги.

Разнообразие цветов, фактур, и плотностей материалов помогут создать совершенно разные по своей уникальности образы, при этом сохранив единую концепцию.

На силуэт будущей женской коллекции влияет множество факторов. Один из них связан с психологией личности и одеждой, которую выбирают люди. Ведь надевая ту или иную вещь, человек стремится защитить себя, будь то погода, производственная необходимость или личные психологические факторы [3].

#### **Список использованных источников:**

1. Бектаева А. Э. Цветотерапия: психология цвета // Проблемы Науки. 2020. №2 (147).
2. TishkBarzanji. Изоляция F/64. Журнал о Фотографии Визуальной культуре и Моде [Электронный ресурс] // URL: <http://f64.space/>
3. Сорины, сестры. Язык одежды, или как понять человека по его одежде. М.: ТАНДЕМ, 2015. – 224с.
4. [https://www.spletnik.ru/blogs/vokrug\\_sveta/181701\\_retro-futurizm-v-illyustratsiyakh-tishki-barzandzhi](https://www.spletnik.ru/blogs/vokrug_sveta/181701_retro-futurizm-v-illyustratsiyakh-tishki-barzandzhi) - илл.

© Благова П.А., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И., 2021

**УДК 687.31/36**

## **ЖАККАРД КАК СПОСОБ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЛАВЯНСКИХ МОТИВОВ**

Благоверова А.Д.

Научный руководитель Бондаренко М.В.

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

В настоящее время возрастает интерес к культурным кодам и тому, как они могут отражаться в дизайне и моде. К этому направлению относится тема воплощения русской народной культуры в современном костюме.

Кардинальные изменения в народном костюме России начались с эпохи правления Петра I указом от декабря 1701 года «О ношении всякого чина людям немецкого платья и обуви и об употреблении в верховой езде немецких седел», не коснулись реформы лишь крестьян, священников. С началом XX века память о Русском национальном костюме оживает, нельзя не упомянуть Наталью Леонидовну Шабельскую – коллекционера русского народного костюма и основательница частного «Музея старины». Она стала



первым коллекционером, фиксирующим место рождение вещей по губерниям. Ее дочери Варвара Петровна и Наталья Петровна Шабельские продолжили ее дело. После эмиграции в 1925 году в Париж они выполняли заказы для Поля Пуаре.

Одним из важнейших лиц русской моды является Надежда Петровна Ламанова – русский кутюрье, заслуживший признание еще при Николае II. С 1920 годов она занимается разработкой моделей одежды для широкого круга населения и одновременно занимается разработкой платья на основе идеи русского народного костюма в стиле конструктивизма.

Важную роль в распространении сыграл и Сергей Дягилев, привезший в 1911 году в Париж русский балет. Понимая всю важность своей роли, Сергей Дягилев объездил всю Россию собирая произведения русского народного творчества.

Стоит упомянуть и знаменитая коллекция Yves Saint Laurent «Operas-Ballets russes», вышедшая в 1976 году она произвела большое впечатление на зрителей того времени. Нельзя не упомянуть и коллекцию Chanel pre-fall 2009 «Paris – Moscou», посвященную России. Карл Лагерфельд отобразил в ней разные периоды истории от империи до конструктивизма и конечно же любовь Коко Шанель к балету и опере. В 1993 году Джон Гальяно создает свою легендарную коллекцию «Побег юной принцессы Лукреции из большевистской России», образ которой он нашел благодаря статье об останках царской семьи в Екатеринбурге. Еще одна знаменитая «русская» коллекция осень-зима 2009-2010 года, посвященная русско-балканскому фольклору.

Уже в XXI веке стиль «a la russ» набирает новые обороты своей популярности. Дизайнеры и модельеры снова начинают обращаться к русским вышивальщицам, традиционным тканям и крою. Открываются бренды чей код базируется на русском духе, например бренд Levadnaja Details, чьи вещи отличаются своей ручной вышивкой, Ulyana Sergeenko, отличающаяся искусным кружевом, Flor et Lavr, использующий в своих коллекциях элементы народных техник и многие другие. Актуальность русского стиля только растет. Все больше и больше дизайнеры обращают внимание на русское ремесло, форму, крой и орнамент.

В исследовании автора затрагивается такая сторона народного быта, как мифология. Славянская мифология формировалась на протяжении длительного периода в процессе выделения древних славян из индоевропейского народа во втором-первом тысячелетии до н.э. с взаимодействием с религии соседних народов. Неудивительно, что верования индоевропейских народов и славянских очень похожи, считается, что такие боги как: Перун, Велес, Ярило, Ярилиха, Иван-да-Марья, Стрибог, Мать-сыра земля, Мокошь, Дажьбог и другие пришли именно с тех мест. Очень близки верования славян и балтов, это касается таких божеств, как Перун (Перкунас – в балтийской мифологии), Велес и возможно других.





Можно лишь предположить, что главным богом у славян мог быть Дажьбог (Дажбог, Дажьбогъ), как бог, олицетворяющий солнце. Славяне жили, опираясь на язык метафор и олицетворения, потому ассоциация солнца, как колеса была могла быть обусловлена несколькими причинами: сохранились ассоциации светила, как колеса, катящегося по небу, в солнце-колесе лучи казались блестящими спицами, да и форма солнца напоминала простейшую фигуру – круг. Яркое завершение обряда на день солнцестояния у многих народов является скатывание горящего колеса с горы в воду.

Орнамент у славян менялся с возрастом носителя, его статусом (особенно яркое отличие у незамужней и замужней женщины после первого ребенка), назначением и т.д. Орнамент подразделяется на геометрический, растительный, животный и антропоморфный, иногда выделяют и тератологический орнамент. Одна из главных функций орнамента – обереговая. Обереги в традициях русского народа – это символы, оберегающие дух и тело носителя.

Сегодня в коллекциях дизайнеры активно используют принты начиная от абстракций, заполняющих всю поверхность модели и заканчивая традиционным орнаментом, сделанным по старинной технологии. Однако среди всего разнообразия можно выделить актуальное, на сегодняшний день направление – трикотажный жаккард. Жаккард – это вид полотна, который характеризуется тем, что цветной орнамент создается за счет структуры переплетения. Самый известный любому человеку пример орнамента на свитерах – это жаккардовые свитера Норвегии. В свитерах Фана узор образуется двухцветными полосами с контрастными точками, в верхней части располагается крупный рисунок из 8-ми конечных звезд, а на манжетах вывязаны контрастные квадраты. Особенностью свитера Сельбу является узор в виде звезды в форме правильной октаграммы. Основой для зарождения других свитеров стал Сетесдальский свитер.

Жаккард является самым простым способом передачи цветного узора на трикотажном полотне за счет возможностей работы с цветом при сравнительно простой технологии вязания. В настоящее время жаккард представлен в различных формах: как в виде традиционных геометрических орнаментов или их модификаций по композиции, масштабности или гамме, так и в виде сложных многорапортных композиций с разнообразными изобразительными мотивами. С приходом программ для программирования трикотажных полотен мы практически не имеем ограничений для создания раппортов, современные дизайнеры создают на полотнах невероятные авторские орнаменты.

В авторской коллекции под девизом «По следам солнца» это позволит создавать модели с авторской стилизацией мотивов славянской мифологии. На основе проведенного исследования одним из базовых элементов орнамента был выбран символ солнца, как наиболее интересный и в то же время актуальный элемент для темы диплома и огнеглаз, как оберег,



защищающий своего носителя от порчи и сглаза. Были разработаны различные орнаментальные решения с использованием данных символов. Предварительно была разработана стилизация изображения солнца, отличающаяся сочетанием желтого, как главного цвета в композиции, оранжевого и красного, как вспомогательных. Фоном послужил темно синий оттенок, как аналогия неба, где огнеглаз выступает в роли звезд. Огнеглаз, как славянский оберег, был выполнен в канонных цветах, где внешний контур выполнен в красном цвете, а окантовка синего «зрочка» выполнена в желтом оттенке (рис. 1).

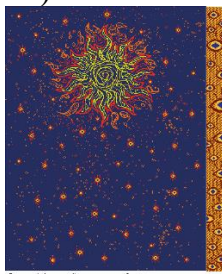


Рисунок 1. Авторский орнамент с изображением солнца и огнеглаз

Рисунок 1 – Авторский орнамент

Был разработан ряд моделей pret-a-porter с использованием жаккарда в сегменте пальто, платьев, джемперов и жилетов (рис. 2).



Рисунок 2. Эскизы коллекции

Рисунок 2 – Эскизы авторской коллекции

С начала XX века, по сегодняшний день традиционная культура в моде привлекает множество взглядов. Модельеры и дизайнеры все чаще и чаще обращаются в своих коллекциях к наследию народного быта. Бренды начинают поддерживать традиционные техники плетения, вышивания и даже кроя. Невероятные авторские орнаменты, основывающиеся на старинных узорах, все больше появляются на модных подиумах. В поисках вдохновения можно обращаться и мифологии дающей возможность более полно раскрыть значение тех знаков и символов, что когда-то использовали наши предки. Так славянское язычество может дать основу для создания авторских жаккардов.

#### **Список использованных источников:**

1. Маслова Г. С., Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник – М.: Наука, 1978 г. – 205 с.
2. Афанасьев А. Н., Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов [Т. 1-3] – Москва: Издание К. Солдатенкова, 1865-1869 г

© Благоверова А.Д., 2021



**УДК 7.021.2**

**РАЗРАБОТКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭСКИЗОВ  
МОЛОДЕЖНОЙ КОЛЛЕКЦИИ,  
ОСНОВАННОЙ НА ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ  
И ЦВЕТОВЫХ ПРИНЦИПАХ БАЛАНСА  
ХУДОЖНИКОВ ПОП-АРТА**

Будилова А.В., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И.

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

Произведения современного искусства часто вызывают у обычного зрителя достаточно много противоречивых эмоций, в частности произведения таких направлений искусства, как сюрреализм и поп-арт. Первое направление искусства – сюрреалистическое, отличается отрывом от привычного понимания сути вещей и использованием большого количества модифицированных образов, таких, которыми художник самостоятельно, через призму своего сознания, наделяет те или иные объекты из реального мира. Поп-арт отличается работа с крупными цветовыми пятнами, а также игрой с большим количеством, постоянно повторяющихся объектов, где происходит переосмысление его предназначения и утилитарности [1, с. 345].

Несмотря на то, что зритель не всегда может по-настоящему погрузиться в такие неоднозначные произведения искусства и понять первоначальный замысел, он всегда способен отличить и выделить произведения сюрреализма от других художественных произведений.

То же касается и произведений поп-арта. Почему так происходит? По этому поводу высказывается Уильям Гомпертц, художественный редактор ВВС в своей книге «Непонятное искусство: от Моне до Бэнкси». Автор рассказывает историю зарождения сюрреализма, рассказывает о том, какова была задача у искусства этого направления: «Он хотел внести сумятицу в умы, представив яркие картины безумия как норму» [1]. Речь в приведенной цитате идет о мыслях основоположника сюрреализма, Андре Бретона. Он впервые охарактеризовал сюрреализм, как отдельное направление, сформировавшееся после дадаизма, и дал ему название: «Его новая идея состояла в том, чтобы пробиться в подсознание буржуа и обнажить неприглядные тайны, спрятанные там в угоду приличиям. После этого предполагалось поместить благоразумную реальность рядом с ее куда более мерзкой версией, чтобы людям стало не по себе» [1].

Сюрреалистические работы художников и скульпторов уже тогда, во времена Сальвадора Дали и Рене Магритта, завоевали внимание публики. Сейчас современные художники и деятели искусства продолжают вводить

в замешательство зрителя, шокировать его и вместе с тем привлекать большое количество внимания к идее своего произведения. В полотнах и произведениях художников можем наблюдать под час, абсолютно неземного сочетания цветов, фактур, образов и символов. На полотне рождается своя жизнь, отличная от той, что окружает нас в реальности. Именно поэтому было решено провести исследование темы сочетаний композиционных элементов в сложном сюрреалистическом абстрактном образе произведения, а также цветовых и масштабных сочетаний элементов полотен поп-арта.

Немецкий художник Маттиас Вайшер работает в стиле современного сюрреализма. Его работы отличаются геометричностью и выверенным гармоничным сочетанием цветов [2]. Примечательно то, что большинство работ художника – это интерьеры, пропитанные сочетанием немыслимого и невозможного (рис. 1а). На полотне представлено большое количество голубых и фиолетовых оттенков. Геометричность и последовательность цветной плитки на полу интерьера, изображенного на картине, натолкнула на мысль о печворке, а цветовая гамма работы в целом послужила источником вдохновения для цветового решения магистерской коллекции. Полотно того же художника справа демонстрирует работу с большими и мелкими геометрическими примитивами, что так же отвечает идее создания изделий с применением техники печворка.

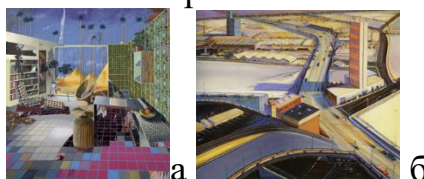


Рисунок 1 – Работы художников поп-арта: а) Маттиас Вайшер «Египетская комната», 2001; б) Уэйн Тибо «Городской пейзаж»

Художник Уэйн Тибо, работы которого также послужили вдохновением для магистерской коллекции, является одним из крупнейших представителей течения поп-арт в живописи. Его работы – это прекрасный пример того, что даже самые привычные нам вещи могут служить источником для творческого переосмысления и полета фантазии (рис. 1б).

Для использования в качестве источника вдохновения были выбраны городские пейзажи художника. Цветовые пятна на полотнах отражают сочетания гармоничные и мягкие, но вместе с тем достаточно контрастные и динамичные. Пятна цветов крупного размера чередуются с более мелкими, и все это поддерживается графичностью и геометричностью форм. На живописном полотне слева крупное цветное пятно озера, с градиентом от светло-голубого к голубому, художник сочетает с более геометричным и дробным по масштабу окружением в оттенках синего цвета. На другой картине художника, в центральной части расположено озеро, привлекает внимание масштабное неправильной геометрической формы пятно светло-желтого оттенка, которое является центром

композиции за счет высокой яркости и большого размера. На другом полотне художника абсолютная доминанта картины – дорога, которая занимает центр композиции и является большим темным пятном по отношению к окружающим оттенкам цветов. Эти сочетания послужили основой для формирования стиля эскизов коллекции. Простота цветовых пятен, чередование крупных с более мелкими, поддержка прямыми графичными элементами – все это стало своего рода формулой для создания собственного стилевого почерка эскизов.



Рисунок 2 – Fashion-иллюстрации Антонио Лопеса [4]

Также, при создании модной иллюстрации важно перенимать опыт уже состоявшихся и известных художников в этой сфере. Для меня идейным и стилевым вдохновением послужило творчество Антонио Лопеса. Невероятная харизма, пластика фигур и экспрессивность линий – это первые ассоциации, которые возникают при взгляде на работы этого выдающего иллюстратора (рис. 2) [4, с. 109]. Из его работ стремилась почерпнуть экспрессивность линии и уверенность, с которой художник накладывает цветные пятна [5, с. 1013]. Мне особенно понравилось, как Антонио Лопес сочетает акварель и гуашь, с помощью чего достигается эффект мягкого, флерового пятна с жесткостью и плотностью гуашевых штрихов.



Рисунок 3 – Творческие эскизы молодежной коллекции

Представленная коллекция рассчитана на сезон осень/зима, конструктивное решение моделей и общий силуэт разработаны таким образом, чтобы одежда подходила как мужчинам, так и женщинам (рис. 3). Базовым цветом коллекции является темно-синий. Это сделано для того, чтобы гармонизировать достаточно насыщенные сочетания оттенков желтого, голубого и розового, представленных в коллекции.

При разработке творческих эскизов молодежной коллекции важно найти источник инспирации, который будет не только вдохновлять, но и с которого можно будет перенять и почерпнуть приемы и закономерности композиции, цветовых сочетаний, масштабности, ритмов и т.д. [6]. Ведь, в конечном итоге, модная коллекция – это общее художественное целое, которое живет по тем же законам композиции и колористики, что и живописные полотна художников.





## Список использованных источников:

1. Гомперц У., Непонятое искусство. От Моне до Бэнкси. – Изд.: Синдбад, 2016
2. [http://contemporary-artists.ru/Matthias\\_Weischer.html](http://contemporary-artists.ru/Matthias_Weischer.html)
3. <https://museum-design.ru/landscapes-by-wayne-thiebaud/>
4. Осипова А.А., Колташова Л.Ю. Модная иллюстрация Антонио Лопеса как основа в разработке новых художественных работ в 21 веке. В сборнике Всероссийская научно-практическая конференция «Диск-2020». Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, 2020. С.108-111.
5. Егорова Я.Е., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И. Графика А. Лопеса как основной прием в создании модного эскиза. В сборнике социально-гуманитарные инновации: стратегии фундаментальных и прикладных научных исследований. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Оренбургский государственный университет. Оренбург. 2019г., С. 1011-1015.
6. Алибекова, М. И. Колташова, Л. Ю. Графика модного эскиза: Учебное пособие. – Москва: ФГБОУ ВО «РГУ имени А.Н. Косыгина», 2018. – 110 с. – ISBN 9785870556338.

© Будилова А.В., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И., 2021

УДК 677.025

## ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ПРИ СОЗДАНИИ ОПТИЧЕСКОЙ ИЛЛЮЗИИ НА ТРИКОТАЖНЫХ ПОЛОТНАХ

Варламова А.В., Туболушкина А.Г.

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

Человеческий мозг иногда может удивить наше сознание, упростив реальную модель мира. Глаза, собирая визуальную информацию, отправляют сигналы в мозг, некоторые фрагменты могут «преобразоваться» на этом пути, и тогда человек воспринимает не реальность, а ее иллюзию.

Необычные эффекты создаются при помощи простых элементов: геометрических форм и линий, ритма их расположений на плоскости, цветовых контрастов, использовании градиента.

Классификацию оптических иллюзий можно представить следующим образом [1]:

1. Иллюзии восприятия физических величин (размеры, параллельные и наклонные линии, искажение формы на фоне штриховки, перспектива).
2. Иллюзии контраста, цвета и фона.
3. Иллюзии, связанные с особенностями зрительной системы (глубина, фигура и фон, проявление и исчезновение, движение, объем).
4. Иллюзии несуществующих образов, невозможные структуры.
5. Иллюзии в изобразительном искусстве (картины-перевертыши, картины-аллегии, множественные изображения).

В данной исследовательской работе были изучены художественно-технологические приемы, используемые при производстве трикотажных полотен, на примере трех оптических эффектов.

1. Иллюзия восприятия цвета. Один из вариантов такой иллюзии был описан в 1995 году [2] профессором Массачусетского технологического института Эдвардом Адельсоном («иллюзия тени Адельсона»), где автор отметил, что восприятие цвета существенно зависит от фона и одинаковые цвета на разном фоне воспринимаются нами как разные, даже если находятся близко и видны нами одновременно. Этот теоретический посыл был реализован при проектировании трикотажного полотна полного двухцветного жаккардового переплетения. На рис. 1 представлен образец кулирного трикотажа, связанный на плосковязальной машине фирмы Штайгер в лаборатории кафедры ПХОТИ. Было использовано два нитеводителя, заправленных пряжей различных цветов – белым и черным, которые являются абсолютными антагонистами по контрасту. Воспринимая эту картинку, человеческий глаз буквально «сомневается» на какой из цветов обратить главное внимание и именно поэтому получается так, что картинки «танцуют», «плывут», «движутся» и даже меняют оттенок.



Рисунок 1 – Трикотажное полотно с иллюзией восприятия цвета.

Нетрудно видеть, что объекты с вертикальными полосками воспринимаются значительно светлее, чем фон с застилом из горизонтальных линий. Хотя в полотне использованы только два цвета пряжи (черный и белый), а толщина вертикальных и горизонтальных полос одинакова. На получение такого оптического эффекта влияет ритм и расположение графических линий, их толщина и контраст, тип переплетения, технологические параметры (плотность переплетения).

2. Иллюзия восприятия глубины, объема. Оптический эффект основывается на признаках глубины: относительные размеры объекта, градиент текстуры, взаимное расположение объектов, линейная перспектива, атмосферная перспектива – размытость контура и т.д. Объем предмета легко передать на бумаге с помощью света и тени. При

правильном подборе цветности, размерности и чередовании графических элементов некоторые контурные рисунки, выполненные на плоскости, создают впечатление объемности изображения, его глубины. На рис. 2 представлен образец трикотажного полотна, выполненный неполным четырехцветным жаккардовым переплетением.



Рисунок 2 – Трикотажное полотно с иллюзией восприятия объема.

В данном случае при проектировании использовались два контрастных цвета (белый и черный) и два серых полутона разной степени насыщенности. Оптический эффект достигнут за счет соответствующей графики самой композиции, точности заправки нитеводителей, подобранной цветовой гаммы, используемого переплетения, необходимой плотности трикотажного полотна.

3. Картины-перевертыши. Перевертыш – одна из самых наглядных оптических иллюзий. Вы смотрите на него и видите вполне реальный предмет. Но если перевернуть картинку, или переместить фокус взгляда, то вместо ожидаемого изображения, можно увидеть совершенно другой рисунок. Первые картины-перевертыши были опубликованы в журналах более 100 лет назад. Так, на одной иллюстрации одни люди видят молодую женщину с головой, повёрнутой к заднему фону, в то время как другие – профиль пожилой женщины. Известным арт-объектом перевертышем является «уткозяц» [4].

Для максимального оптического эффекта на трикотажном полотне предлагается использовать двухцветное двухстороннее жаккардовое переплетение [5], когда на лицевой стороне изображена одна картина, а на изнаночной ее перевертыш (рис. 3).



Рисунок 3 – Трикотажное полотно с картиной-перевертышем.

В представленном образце кулирного трикотажа, связанном на плосковязальной машине с электронным управлением в лаборатории университета, на лицевой стороне изображен старик с бородой, а на изнаночной – клюющий петух. При проектировании в среде Model важно соблюдать пропорции рисунка, как важнейшего фактора восприятия иллюзии. Разработанная плотность трикотажного полотна также оказывает влияние на четкость изображения, поскольку при использовании



контрастных цветов фон должен быть монотонным, без «проглядывания» противоположной стороны другого цвета.

В заключение вышеизложенного, необходимо отметить актуальность тематики, поскольку проектирование зрительных иллюзий на поверхности трикотажных полотен помогает технологом-дессинаторам увеличивать выпускаемый ассортимент текстильных изделий.

### **Список использованных источников:**

1. Андрияхина Н.В. Вы это видели?! Обманы зрения и оптические иллюзии. – М.: Эксмо, 2012 г. – 200 с.

2.

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D1%8F\\_%D1%81\\_%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%8C%D1%8E\\_%D0%BD%D0%B0\\_%D1%88%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B9\\_%D0%B4%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B5](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D1%8F_%D1%81_%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%8C%D1%8E_%D0%BD%D0%B0_%D1%88%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B9_%D0%B4%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B5) обращение к источнику 01.11.2021.

3.

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%B5\\_%D0%B3%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%B8%D0%BD%D1%8B](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%B5_%D0%B3%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%B8%D0%BD%D1%8B) обращение к источнику 03.11.2021.

4.

[https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9E%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D1%8F&veaction=edit&section=6](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9E%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D1%8F&veaction=edit&section=6) обращение к источнику 05.11.2021.

5. Пивкина С.И., Туболушкина А.Г., Фомина О.П. Особенности проектирования жаккардовых переплетений в системах подготовки рисунка model и M1+. Учебное пособие: М., РИО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020.

© Варламова А.В., Туболушкина А.Г., 2021

## **УДК 7.05**

### **ДИЗАЙН ТУЛЬСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА**

Воронжева П.А.

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

Женский костюм Тульской губернии долгий период времени сохранял свою самобытность. Вплоть до середины XX века одежду деревенских жителей можно было узнать по цветовой гамме и крою. Конечно, среди разных районов Тулы можно было проследить отличие в некоторых элементах костюма, обусловленных традициями разных районов, но все же схожих черт намного больше [1].



Девушки носили поневу и кичку. В некоторых случаях бывало, что у одной крестьянки имеется несколько видов костюма. В будние дни она носила поневу из красной клетчатой шерстяной ткани, а на праздники надевала черную с прошвой и нарядные юбки [2].

Повседневный наряд девушки Тульской губернии состоял из белой льняной рубахи с красно-розовой вышивкой на рукавах, сарафана с передником-занавеской, расшитого затканными лентами и кички. Современная интерпретация костюма показана на рис. 1.



Рисунок 1 – Пример повседневного наряда: а) Тульский костюм спереди; б) Тульский костюм сзади

Для более состоятельных женщин сарафаны шили из шелка, парчи и атласа на зиму, а летние наряды были из китаянки, сатина и ситца. Название сарафанов было производным от ткани: китаечник, атласник, штофчик. Низ сарафана всегда был оторочен затканной тесьмой или кружевами. Это было не только дань моде и красоте, но и оберегом для хозяйки от темных сил, напастей и сглаза. Замкнутый круг каймы считался своеобразной защитой и магическим оберегом [4].

Еще одной важной частью народного костюма считались украшения, их старались разместить на центральной вертикальной полосе, а так же прикрепить по вырезу. Все вышивки и украшения были сделаны в ручную хозяйками костюмов. Долгими зимними вечерами рукодельницы придумывали оригинальные и яркие решения для своего наряда: шелк, бисер, а у кого-то даже золото.

В зимний период поверх наряда девушки надевали душегреи или наверхники. Они представляли собой короткие жилеты до бедер, расклешенные к низу. Разрез обычно украшали вышивкой, большим количеством пуговиц, жемчугом и золотым шитьем [5]. Головные уборы Тульских девушек уникальны. Для начала нужно было заплести косы в «корзину», далее с помощью платка закрепить кичку – шапочку с твердой передней частью в форме лопатки или рогов. Сверху кичка была украшена вышитым чехлом из холста, кумчи или другой ткани. Виски украшали связками из бус и помпонами из шелковых ниток. Пример головного убора можно увидеть на рис. 2.



Рисунок 2 – Современная интерпретация головного убора

Головным убором молодой девушки были повязка или венец. Они оставляли макушку открытой, а на конец косы надевался накосник, который девушка украшала сама. Также, как и замужние женщины девушки могли надевать и кичку с чохрой – налобным украшением из бусин и жемчуга, а также платок сверху, как накидку.

Обувью служили лапти, плетенные из лыка и чуни из пеньки. Зимой ноги утепляли онучами (портянками) и, конечно же, носили валенки [7].

Мужской костюм состоял из рубахи косоворотки, перетянутой узким красным шерстяным поясом. Длина рубахи была в среднем до колен, у парней и молодых мужчин немного выше. Носили ее навыпуск, с кушаком. Украшали орнаментом в виде мелкой вышивки красной нитью, он располагался по вороту, в районе пазухи, обшлагам и подолу.

Рубаха дополнялась портами из ткани, сотканной дома, обычно в белую и синюю или красную, серую, чёрную полоску. В поясе порты собирались на шнурок – гашник, или очкур. Синие холщовые порты, на голове высокая поярковая шляпа, на ногах лапти с онучами. Поверх рубахи многие надевали жилеты, застёгнутые доверху [8].

Итогом изучения данной темы стало создание народного одеяния. Цветовая композиция, оригинальность и интересные решения позволили мне воссоздать поздний вариант тульского народного костюма.

Первым этапом работы стало детальное изучение народного костюма и его особенностей, подбор тканей и создание выкроек. Далее – роспись рукавов и вытачек выкроенной рубахи акриловой краской по ткани; создание украшений и головного убора из репсовых и атласных лент. И последний этап – это сборка всех деталей костюма и фотофиксация в окружающей среде.

#### **Список использованных источников:**

1. Русский народный костюм. Пармон Ф.М.
2. <http://dmkaluga.ru/nashi-meropriyatiya/proekty/proekt-tradicionnyj-kaluzhskij-kostyum/stati-o-tradicionnom-kaluzhskom-kostyume>
3. Фото из личного архива Воронжевой.П.А.
4. <https://businka.org/flashmob/2015/06/12/glavnoe-chtoby-kostyumchik-sidel-tulskaya-guberniya.html>
5. <https://infourok.ru/doklad-na-temu-narodniy-kostyum-tulskoy-oblasti-962407.html>
6. Фото из личного архива Воронжевой.П.А.



7. Тульская старина: историко-краеведческий альманах : Сб. науч. трудов и публикаций. Книга I / Под общ. науч. ред. к.и.н. О. Ю. Кузнецова. – Тула: Антара, 2017. – 228 с. – ISBN 978-5-9500079-1-0.

8. Сахаров И.П. Памятники Тульской губернии. – СПб, 1851.

© **Воронжева П.А., 2021**

**УДК 687.053.94.017.004.1**

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ СПЕЦИАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ ДЛЯ РАБОТНИКОВ ХОЛОДИЛЬНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ**

Гайбуллаева Н.З., Пулатова С.У.

*Бухарский инженерно-технологический институт, Узбекистан*

Процесс проектирования спецодежды базируется на художественно композиционном решении, который является одним из необходимых этапов при создании одежды. Особенность художественно-композиционных параметров спецодежды включает в себя показатели повышения качества на основе защитных свойств, удовлетворяющих требованиям условий труда рабочих, что оказывает влияние на уровень конкурентоспособности спецодежды.

В настоящее время в Республике Узбекистан уделяется большое значение изучению основных принципов художественного проектирования спецодежды с использованием компьютерной графики, которые позволяют принципиально совершенствовать процесс разработки эскизного проекта [1].

Современная спецодежда должна быть функциональной, качественной, удобной, эргономичной, обладать защитными свойствами и эстетичным видом, совместить в себя стиль и комфорт, цвет спецодежды должен соответствовать корпоративному стилю предприятия.

Спецодежду следует выбирать под конкретные цели и виды производимых в костюме работ, а также с учетом погодных условий, в которых они будут эксплуатироваться.

Разработка спецодежды нового поколения должна базироваться на основе применения системного подхода к процессам проектирования, изготовления и эксплуатации. Системный подход к разработке спецодежды создается путем изучения исходных требований конкретных условий эксплуатации и разработки эскизного проекта с обновлением конструктивного, технологического, эстетического решения и современных научных технологий.

С учетом вышеизложенного разработана новая модель спецодежды для работников холодильных помещений (рис. 1). Создание высокохудожественных эскизов спецодежды для работников холодильников осуществлено с применением компьютерной графики

«CorelDraw». Использование компьютерной графики «CorelDraw», созданной для проработки векторного двухмерного дизайна и выполнения визуально привлекательной и четко читаемой модели, способствует оптимизации работы дизайнера по разработке профессиональных эскизов [2, 3].



Рисунок 1 – Специальная одежда для работников холодильных помещений

Разработанная новая модель спецодежды для работников холодильников характеризуется облегченностью, простотой, удобством и оригинальностью конструктивно-композиционного решения (рис. 1).

С целью выбора и обоснования основных характеристик спецодежды для работников холодильников был проведён анкетный опрос. В качестве респондентов были выбраны непосредственные потребители специальной одежды, фермеры, специалисты швейной промышленности. Вопросы анкеты также касались материалов, конструкции, цветового решения и комплектности специальной одежды, предназначенной для носки в холодильных помещениях круглый год. Статистическая обработка данных анкеты проводилась по в соответствии с [4]. Результаты опроса показаны на рис. 2.

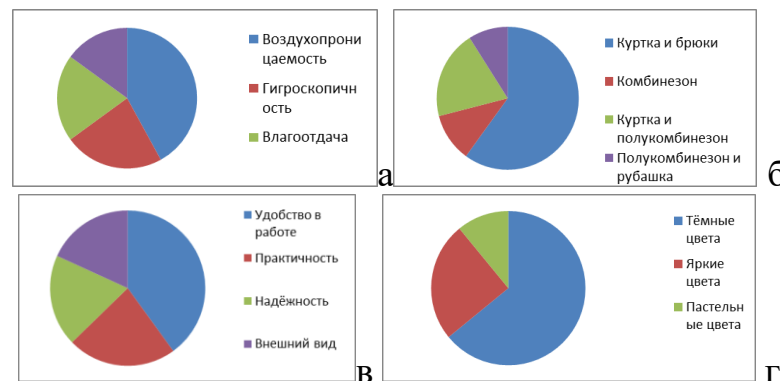


Рисунок 2 – а) Распределение мнений опрошенных по важности свойств специальной одежды; б) Распределение мнений опрошенных по предпочтению комплектности спецодежды; в) Распределение мнений опрошенных о важности показателей специальной одежды; г) Распределение мнений опрошенных по цвету специальной одежды

Анализируя результаты анкетного опроса можно сказать, что наиболее важными показателями специальной одежды для работников холодильников являются теплозащитные свойства и гигроскопичность, которые зависят от свойств и структуры пакета материалов с учетом





функциональной ответственности каждого из них. Выявлено, что работники холодильников предпочитают одевать куртку и брюки (рис. 2б).

В результате опроса выяснилось, что самым важным показателем спецодежды является его удобство и защитные функции, затем внешний вид и цвет. Соответствие изделия моде респонденты ставят на одно из последних мест (рис. 2в). В спецодежде они отдают предпочтение сочетанию темных и светлых цветов в костюме, застежке «молния» на куртке и брюках, а в качестве декоративных элементов – различного типа функциональным карманам (рис. 2г).

Анализ мнений опрошенных показал, что основными факторами износа спецодежды являются потеря цвета и формы. Осмотр комплектов спецодежды, имеющихся у работников холодильных помещений, показал, что они либо морально устаревшие, либо не предназначены для данного вида производства (состоят из случайно подобранных видов изделий). Выявлено, что при работе боковые части куртки, нижняя часть рукавов, максимально изнашиваются. Конструкция спецодежды должна соответствовать движениям рабочего, а материалы для спецодежды должны быть прочными и износостойкими.

Специальные сравнительные исследования [5, 6] влияния вида и покроя одежды на динамику движений рабочих проведены для нескольких видов одежды: куртки и брюк, комбинезона, полукомбинезона с курткой. В замкнутой одежде (комбинезон, полукомбинезон с курткой) при работе температура тела резко увеличивается до 38°C. Увеличение температуры тела может спровоцировать выделение пота в большом количестве и вызвать дискомфорт у рабочего, т.к. из-за замкнутости пододёжного пространства затрудняются массо- и влагообменные процессы. В одежде свободной формы (куртка и брюки) температура тела при работе составляет от 36,8 до 38°C. Таким образом, в комплекте специальной одежды, состоящим из куртки и брюк, тратится меньше энергии рабочего на выполнение работы, чем в обычной одежде, приближенной к специальной или комбинезоне.

Экипировка костюма, конструкция его элементов должны учитывать различные ситуации, в котором может оказаться рабочий. Поэтому одно из важнейших требований – удобство снятия и одевания костюма, удобство пользования карманами. Очень важно, чтобы конструкция спецодежды не стесняла движение, не препятствовала воздухообмену в пододёжном пространстве.

Анализ литературы [7, 8] показал, что комплект специальной теплозащитной одежды должен включать в себя удобные, взаимозаменяемые и легко комплектуемые изделия: легкие куртки и брюки, утепленные жилеты, утепленные куртки и брюки.

К специальной одежде для защиты от холода предъявляются дополнительные требования по теплозащитным свойствам, которые



обеспечиваются правильной конструкцией пакета одежды с необходимым уровнем теплового сопротивления материалов.

Пакет материалов одежды должен быть влагопроводным, чтобы своевременно удалять влагу из пододежного пространства, которая может образоваться в результате интенсивной физической нагрузки, присущей обычно рабочим. Чтобы не происходило резкого охлаждения тела, материалы пакета одежды, поглощая водяные пары и капельножидкую влагу, должны медленно отдавать ее при высыхании во внешнюю среду.

Таким образом, проектирование специальной одежды относится к задаче создания функциональной одежды с учетом того, что специальная одежда оказывает непосредственное влияние на температуру кожи и воздушную прослойку, стимулируя или уменьшая работу кожных покровов. Следовательно, к таким тканям необходимо предъявлять повышенные гигиенические требования, которые можно сформулировать следующим образом:

надёжная защита тела человека от пыли, грязи и механических воздействий в процессе труда;

теплозащитная способность спецодежды и соответствие условиям носки, а также интенсивности работы;

регулируемая воздухопроницаемость спецодежды и ее соответствие конкретным условиям эксплуатации;

влага (пот), образующаяся в период повышенной физической активности человека, должна через одежду отводиться с кожи, причем примыкающая к коже одежда должна оставаться сухой, т.е. необходимо предусмотреть обеспечение вентилируемости пододежного пространства (удаление испарений влаги и выделяемой через кожу углекислоты);

покрой спецодежды должен обеспечивать свободу движений человека, не стесняя дыхание и кровообращение, быть максимально легкой и мягкой.

Наряду с этим одежда специального назначения должна отвечать эстетическим и технико-экономическим требованиям, которые вместе с гигиеническими, создают комплекс различных факторов, обеспечивающих эргономичность конструкции одежды.

#### **Список использованных источников:**

1. Кормилова Д.Н. Моделирование и художественное оформление одежды // : -М:-2000г.

2. Захарченко Е.Г. Рациональное использование графических редакторов в процессе проектирования изделий легкой промышленности/Материалы научн.-практ. конф. «Перспективы развития науки и образования». –М.: «АР-Консалт», 29 ноября 2013г. – С.-45-46.

3. Ганиева Г.А., Рыскулова Б.Р. Разработка модели спецодежды с применением компьютерной программы «CorelDRAW» //Вестник АТУ. - 2015.- №3.-с.62-65.



4. Розанов, Ю.А. Теория вероятностей, случайные процессы и математическая статистика Текст. / Ю.А. Розанов. М.: Наука, 1985. - 320 с.
5. Вадковская Ю. В. Основные гигиенические принципы проектирования одежды в различных климатических условиях. автореф. ... докт. мед. наук: М., 1972 . - 371 с.
6. Афанасьева Р.Ф. Летняя спецодежда для нефтяников, работающих в условиях сухого жаркого климата. Гигиена труда и профессиональные заболевания. М., №10.1975.
7. Фазылбаева, Н. Р. Разработка спецодежды для рабочих основных профессий плодоконсервного предприятия с улучшенными защитными свойствами,надежностью и конструкцией [Текст] : автореф. дис.канд. технич. наук: 05.19.04.- М., 2006.-233 с.
8. Черунова И.В.Теоретические основы коплексного проектирования специальной теплозащитной одежды: дис. ... докт. техн. наук: 05.19.04. – Шахты: ЮРГУЭС - 2008.-307 с.

© Гайбуллаева Н.З., Пулатова С.У., 2021

**УДК 687.016**

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ БИОНИЧЕСКОЙ ДИДЖИТАЛ-КОЛЛЕКЦИИ**

Гарифуллина А.Р., Коробцева Н.А.

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

Художник нередко обращается к природе, так как она является неиссякаемым источником вдохновения. В ней заложены необходимые формы для постижения эстетики, красоты и гармонии. Природа заряжает человека духовными и физическими силами, концентрирует внимание, и, бесспорно, служит началом любых творческих начинаний.

Цель данной работы заключается в обосновании актуальности бионики как источника вдохновения при создании диджитал-коллекций.

Авторы книги «Костюм и бионика» Т.В. Козлова и Т.В. Белько пишут о природе следующее: «Формы, созданные природой, – не только материал для творчества, но и постоянная художественная мастерская» [1]. Однако дизайнерам необходимо соответствовать времени и запросам современного человека. Таким образом, возникает потребность в новых технологиях, открывающих безграничные возможности для творчества. Поэтому бионика, как источник творческого вдохновения, трансформируется в формат цифровой коллекции. Как утверждает глава агентства инноваций в области моды при London College of Fashion (LCF) Мэттью Дринкуотер: «мы начинаем развивать технические навыки в области моды и знакомим с

видами технологий, именно так мода будет развивать более творческие отношения с технологиями в целом» [2]. А также современная цифровая коллекция, затрачивая материальные ресурсы в значительно меньшей степени, чем традиционная индустрия моды, позволяет получить готовый продукт. Наглядными примерами бионического подхода в цифровом воплощении служат творческие коллекции современных художников по костюму.

Диджитал коллекция – это цифровая коллекция в виртуальном пространстве, спроектированная с помощью современных 3D-технологий и программ. Цифровое 3D-проектирование используется для создания дизайна одежды и аксессуаров игровых персонажей, для осуществления виртуальной примерки, выявляющей неточности в разработке лекал костюма, для продажи виртуальной одежды в социальные сети. Например, в 2019 году модный бренд Carlings создаёт первую цифровую футболку с дополненной реальностью для социальной сети Instagram.

Нери Оксман – американско-израильский дизайнер и профессор Медиа-лаборатории Массачусетского технологического института, совмещающий биотехнологию и искусство. Нери исследует разнообразные природные организмы. В 2014 году она создаёт цифровую коллекцию «Странники». Это коллекция, вдохновленная микроорганизмами, их приспособляемостью к окружающей среде и взаимодействию с ней. В данной коллекции Н. Оксман обращает внимание на биологическую бактериальную жизнь – культуру, которая способна питаться (поглощать питательные вещества), воспроизводить, сохранять, поддерживать свои жизненно необходимые функции, путешествуя по чужеродным планетам Солнечной системы. Серия костюмов данной коллекции представляет классические природные элементы (земля, вода, воздух и огонь) и предлагает их биологические аналоги в виде микроорганизмов, созданных для производства элементов, поддерживающих жизнь. По мнению Нери, «Странники» – это сюрреалистический проект, в котором исследуется совершенно новый подход к науке и технологиям. Данный проект связывает обыкновенные организмы с новейшими технологиями, что открывает диалог для их интеграции и приспособляемости к новым условиям жизни на других планетах [3] (рис. 1).

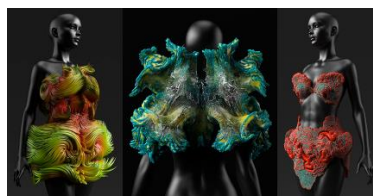


Рисунок 1 – Н. Оксман, коллекция «Странники», 2014 [3]

Олег Сороко – российский художник и дизайнер, воплощающий свои идеи в трёхмерных программных обеспечениях Rhino3D и Grasshopper3D. Олег исследует спиралевидные формы для создания своих 3D-коллекций, основанных на сгенерированных структурах различных природных



процессов. Основная идея коллекции Digital Substance (2018 год) Олега Сороко заключается в алгоритме спирального вида, который символизирует магнитные поля Вселенной. Примеры спиральных форм и узоров можно обнаружить: в реке, в морской ракушке, в галактике Вселенной, в мегалитической архитектуре в Ирландии / мегалитическая архитектура в Ирландии/, в атмосфере (облаках) нашей планеты и так далее. Как говорит О. Сороко, лучший метод для его коллекции – это виртуальная реальность, так как она позволяет продемонстрировать абсолютно любую по сложности форму, которую задумал автор [4] (рис. 2).



Рисунок 2 – О. Сороко, коллекция Digital Substance, 2018 [4]

В 2021 году научно-технический модный дом Auoboros представляет дебютную цифровую коллекцию Biomimicry разработанную в ZBrush, Blender и CLO 3D. Данная коллекция является биомимикрией природных стихий и структур: растительных, морских и анатомических. Концепция коллекции – это соединение природных технологий с духом научной фантастики. Биомимикрия предполагает внедрение инноваций в биологические структуры и процессы, встречающиеся в природе, в рамках новейших изобретений и разработок. Auoboros утверждает, что воспринимает природу, как лучшего дизайнера и учится у неё прекрасному [5] (рис. 3).



Рисунок 3 – Auoboros, коллекция Biomimicry, 2021 [5]

Таким образом, цифровая мода и дополненная реальность (AR) позволяют использовать неограниченные по сложности структуры и реализовывать любые творческие проекты художника и дизайнера. Творчество переходит на новый формат цифровых платформ и открывает новые возможности в проектировании коллекций. А также цифровая мода не требует объёмных расходных физических материалов в производстве, является современной и более доступной для потребителя (стоит дешевле физической одежды), чем традиционная индустрия моды. Во всей цепочке цифровой коллекции большой спектр возможностей – от дизайна и производства до электронной коммерции и цифровых платформ, которые позволяют экономить природные ресурсы. Существуют способы, как данные цифровые объекты могут появиться в реальной жизни. Цифровые элементы могут быть напечатаны на 3D-принтере или изготовлены с



помощью различных цифровых технологий проектирования, включая лазерные технологии.

### **Список использованных источников:**

1. Козлова, Т.В. Костюм и бионика [Текст]: учебное пособие/ Т.В. Козлова, Т.В. Белько. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2007. – С. 29.

2. Журнал THE INTERLINE. Interline Identities: Matthew Drinkwater, Fashion Innovation Agency [Электронный ресурс]: статья на сайте THE INTERLINE от 30 марта 2020 г. Код доступа: <https://www.theinterline.com/03/2020/interline-identities-matthew-drinkwater-fashion-innovation-agency/>. Дата обращения: 1.11.2021

3. Онлайн-журнал Parametric-Architecture. Neri Oxman's Wearable Structures [Электронный ресурс]: статья на сайте Parametric-Architecture от 29 апреля 2019 г. Код доступа: <https://parametric-architecture.com/neri-oxmans-wearable-3d-printed-structures-for-interplanetary-voyages/>. Дата обращения: 1.11.2021

4. Онлайн-журнал Parametric-Architecture. Digital Substance by Oleg Soroko [Электронный ресурс]: статья на сайте от 7 сентября 2018 г. Код доступа: <https://parametric-architecture.com/digital-substance-by-oleg-soroko/>. Дата обращения: 31.11.2021

5. Онлайн-магазин цифровой одежды DressX. Auroboros [Электронный ресурс]: статья на сайте от 2021 г. Код доступа: <https://dressx.com/pages/auroboros>. Дата обращения: 31.11.2021

© Гарифуллина А.Р., Коробцева Н.А., 2021

УДК 7.05

## **МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ С ЭЛЕМЕНТАМИ ВОЕННОЙ ФОРМЫ И ОСНАСТКИ**

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

Проектирование одежды – процесс создания нового образца одежды с заданными свойствами, включающий исследование, создание эскизов, макетов и моделей, расчеты и построение чертежей изделий, изготовление опытных образцов. В процессе проектирования необходимо применять как данные науки (социологии, прогнозирования), так и образно-ассоциативные методы, позволяющие наполнить форму смыслом и социокультурным содержанием. Основой проектирования является всесторонний учет общественных потребностей. Основными этапами проектирования одежды являются: анализ предпроектной ситуации; синтез результатов анализа в



определенных типах формообразования; разработка творческой концепции, связанной как с конкретными проектными задачами, так и с основными тенденциями развития проектной культуры в целом; определение основных задач; применение различных методов проектирования в поиске наиболее оптимальных вариантов решения проектной задачи.

Целью работы является адаптация элементов военного костюма и техники воздушно-наземного назначения военно-промышленного комплекса в современной коллекции молодежной одежды, отвечающей запросам потребителей.

Актуальность и новизна данной темы заключается в анализе возможности обобщения стилистических элементов военной униформы и техники в концепции актуальных модных тенденций. Коллекция одежды с элементами военной формы всегда найдет своего потребителя среди молодежи с активной жизненной и социальной позицией.

Практическая значимость заключается в возможности расширения ассортиментного ряда швейных изделий и внедрения разработанной коллекции в массовое производство.

«Милитари» – стилевое направление в одежде, близкое к категории унисекс, характеризующееся использованием элементов военного снаряжения: военных ботинок, камуфлированной одежды (цвета хаки), военных головных уборов (например, беретов), жетонов, брелоков в форме пуль и так далее. Милитари появился в 20 веке. Жители городов выходили на улицы, одетые в состаренную военную форму, которую украшали большие заплатки и дыры. На брюках и мундирах заметны были многочисленные символы мира. Таким образом люди хотели выразить протест против войны и нестабильной обстановки в связи с вооруженными конфликтами. Камуфляжная одежда должна была превратиться в гражданскую.

Стиль милитари приобрёл популярность в конце 1960-х, когда мода отошла от декоративно-психоделического образа и обратилась к военной униформе. Для одежды в стиле милитари характерны четкие, резкие, строгие линии, практичность, комфортность, функциональность, оттенок строгости и брутальности. Цветовая гамма преимущественно различные оттенки коричневого, зеленого и хаки.

В ходе проектирования коллекции были проанализированы и изучены различные методы проектирования такие как, методы аналогий, деконструкции, трансформации, комбинаторики.

Метод аналогий – метод решения поставленной задачи. При этом методе используются аналогичные решения, взятые из народного костюма, национальной одежды, инженерных решений, произведений архитектуры и т.д. Дизайнер сталкивается с интерпретацией творческого источника и превращает его путем трансформаций в проектное решение. Как объект проектирования современная военная техника воздушно-наземного



назначения представляет сложную конструктивно-техническую систему с развитой иерархической структурой, большим числом элементов и внутренних связей. Так же, как и сложная организация художественной системы, содержащей множество находящихся в отношениях и связях друг с другом элементов, которые образуют определенную целостность, единство.

Метод деконструкции был предложен японскими дизайнерами Ё. Ямамото и Р. Кавакубо в начале 1980-х гг., затем разработан представителями «бельгийской школы» в дизайне одежды (Д. ван Нотен, А. Демельмейстер), его использовали Ж.П. Готье и Дж. Гальяно.

Метод деконструкции заключается в новом подходе к моделированию одежды, который представляет собой свободное манипулирование формой и посадкой изделия на фигуре. Работы японских дизайнеров оказали сильнейшее влияние на модельеров Европы, которые с интересом использовали асимметричный крой, неровные края одежды; разрывы, всевозможные прорези и дырки; деление конструкции на правую и левую половины; инверсию (швы наружу, лацканы на спине, застежки в нетрадиционных местах, вытачки «налицо»); элементы незавершенности; нарушение традиционной технологии.

Метод трансформации (от лат. Transformatio – превращение) – метод превращения или изменения формы, часто используемый при проектировании одежды. Сам процесс трансформации определяется динамикой, движением превращения или небольшого изменения. Трансформация осуществляется следующим образом:

превращение одной формы в другую (например, была длинная юбка, стала короткой при помощи кулисок; шапка-ушанка, складная сумка);

трансформация деталей внутри одной формы (например, концы воротника загибаются, складываются в гармошку, завязываются вокруг шеи, заплетаются в косички) [1].

Метод комбинаторики – метод формообразования в дизайне, основанный на поиске, исследовании и применении закономерностей вариантного изменения пространственных, конструктивных, функциональных и графических структур, а также на способах проектирования объектов дизайна из типизированных элементов [2, с. 237].

В процессе проектирования коллекции найдены актуальные решения формы и цвета моделей коллекции, соответствующие современным направлениям моды. Цветовой составляющей были выбраны хаки, темно-зеленый, красный, белый.

Цвет хаки и темно-зеленый – эти цвета тесно связаны со стилем милитари, где они имеют функциональное назначение – маскировка. В пустынной местности, степи и в любом лесу солдат желает остаться незамеченным для противника, для этого его тон одежды должен сливаться с общим цветом местности. Связь этих цветов с самой разрушительной



силой человечества наполняет его уверенностью, решимостью и своеобразным оттенком всемогущества. Но это всего лишь блик области применения. Сами по себе цвета не обладают ничем агрессивным, а наоборот: естественные оттенки земли, пыли, грязи, растительности – самые комфортные тона для глаза. Они вызывают расслабление не только глаза, но и психики в купе с вегетососудистой системой человека. Любители цвета хаки и темно-зеленого склонны скорее к пассивности, чем к агрессии. Хаки и темно-зеленый цвета с мужским характером. На женщине они смотрятся как мужская рубашка, которая подчеркивает разность полов, усиливая женственность.

Красный является самым активным цветом. Красный – природный символ жизни, энергии, солнца, огня и лета, а также сигнал опасности и знак крови. Красный – это цвет войны.

Белый цвет – цвет чистоты, невинности, свободы и торжественности. Белый цвет привлекает людей оптимистичных, свободно и расслаблено идущих по жизни (рис. 1).

Колористическое решение коллекции включает использование белого, красного, темно-зеленого, хаки. Модельный ряд состоит из: платье-жакет, жакет комбинированного типа с брюками, платье с сеткой из лент, платье с туникой, платье с жакетом.

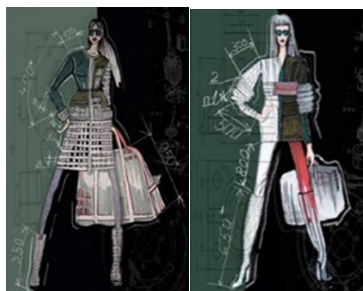


Рисунок 1 – Художественные эскизы коллекции, созданной по образу военной техники

Важно проводить предпроектный и комплексный анализ инновационных материалов, применяемых в одежде с последующим включением в коллекцию [3, с. 198]. Материалы для будущей коллекции – лён, хлопок, трикотаж. Декоративной фурнитурой являются кнопки, стропы (ленты), молнии в стилистике стиля милитари.

Лен – одна из самых экологичных тканей, всегда актуальная, и экономична. Льняная ткань довольно твердая, с матовым блеском на поверхности. Такая ткань плохо растяжима. Так же мало загрязняется, что очень актуально для разработки коллекции женской одежды с использованием элементов военной формы и оснастки. Ткань не ворсится, осыпается на срезах, дает маленькую усадку при стирке. Ткань быстро сохнет, поддерживает естественную терморегуляцию тела, а значит, идеальна для пошива комфортной одежды.



Хлопок – натуральный материал, имеющий растительное происхождение. Материя, изготовленная из волокон растительного происхождения, называется хлопчатобумажной или хлопковой тканью. Она отличается тем, что текстильное полотно приятно для тела, не раздражает кожу, не вызывает аллергии. В результате прогресса и многолетнего опыта работы над созданием этого материала было создано множество способов его обработки, поэтому появилось большое количество разных видов тканей на основе хлопка.

Трикотаж средней степени растяжимости из натуральных или смесовых волокон. Трикотажное полотно – это гибкий, плоский, вязаный материал, образованный путем изгибания нити в петли и переплетения между собой. Трикотажные полотна обладают рядом ценных свойств. Достоинства трикотажа: мягкость, эластичность, не стесняет движений человека даже при плотном облегаении, устойчив к истиранию и почти не сминается, хорошо драпируется, обладает высокими гигиеническими свойствами (воздухопроницаемость трикотажа в 8-9 раз больше, чем у ткани; он обладает более высокой гигроскопичностью и хорошими теплозащитными свойствами).

Выбор материалов обоснован, так как является наиболее приемлемым и оптимальным для выбранного ассортиментного и стилистического решения.

#### **Список использованных источников:**

1. Методы проектирования [Электронный ресурс] - Режим доступа: [https://studref.com/317669/tovarovedenie/metody\\_proektirovaniya](https://studref.com/317669/tovarovedenie/metody_proektirovaniya)

2. Хакирова Э.З., Колташова Л.Ю. Комбинаторика – метод проектирования современной промышленной коллекции. Сборник материалов Международной научной студенческой конференции (Интекс-2019), Издательство: ФГБОУ ВО РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), С.237-239.

3. Колташова Л.Е., Колташова Л.Ю., Гусева М.А. Анализ материалов как предпроектный этап работы создания современной коллекции. Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Ф.М.Пармону «Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА» (МАТЕРИАЛЫ. ОДЕЖДА. ДИЗАЙН.АКСЕССУАРЫ), Москва, 2021, с.197-203.

© Горелова Н.В., Колташова Л.Ю., Фирсова Ю.Ю., 2021



**УДК 685.34.016**

## **СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ ОБУВИ И АКСЕССУАРОВ ПО ВДОХНОВЕНИЮ ТВОРЧЕСТВОМ МИГЕЛЯ БАРСЕЛО**

Гусева А.Ю., Алибекова М.И., Третьякова С.В.

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

В наше время существует множество талантливых художников, которые создают совершенно новое в искусстве. Многие, при создании коллекций или чего-либо нового, неординарного, например, обуви, одежды часто черпают вдохновение в художественном творчестве, включая картины.

Для разработки коллекции [1] послужило творчество испанского художника Мигеля Барсело. Внимание привлекло яркость и гармоничность создания произведений искусства этого художника. Неоэкспрессионист Мигель Барсело родился в 1957 году в городе Филанч в Испании. Сам Мигель из богатой семьи, в которой мать – художник пейзажист, которая повлияла на дальнейшее призвание своего сына. С малых лет Барсело был погружен в искусство, благодаря его матери на свет появились его первые картины. Он учился в школе декоративного искусства в Пальма де Майорка, затем в школе изобразительных искусств, а затем в школе изобразительных искусств в Барселоне. На его воспитание в творчестве повлияли такие художники, как П. Клее, Ж. Фотрье, Вольс и Ж. Дюбюффе. Художник участвовал в деятельности различных молодежных групп, протестовал против урбанизации, создавал провокационные инсталляции. В 1980-е гг. много путешествовал по всей Европе, Соединенным Штатам и Западной Африке – всегда возвращаясь в Париж, который стал вторым домом и где он создал студию.

С середины 1980-х гг. работы Барсело (живопись, графика, скульптура, керамика) активно выставляются на многочисленных выставках в известных галереях, музеях. Создавал бронзовые скульптуры, а также фигуры из керамики и терракоты. Барсело автор костюмов для нескольких опер (Париж, Авиньон).

В результате изучения творчества Мигеля Барсело можно понять, что это невероятный художник, если он пишет картины, то использует море краски если творит металлом, то его тонны. Он не жалеет материалов, и из этого выходят невероятные работы, которые еще точно никто ни у кого не мог видеть. Художник многогранен, он творит из любых материалов, занимается скульптурой, керамикой. В портфолио художника есть произведения живописи, скульптуры, шедевры из керамики и дизайнерские интерьеры. Также легкость может объединять все свои умения, и получать

что-то невероятно интересное, как, например, собор в Пальма-де-Мальорке – трёхсотметровая фреска из обожжённой глины с изображениями морских обитателей и флоры, которые окружают сына Божьего. Художник работает от всей души, он погружается в работу с головой, представляя себя каким-то особенным человеком. Вероятнее всего из-за того, что он отдаёт себя всего работам, они получаются такие своеобразные, в каком-то роде, даже причудливые. Мигель создает эстетичные, интересные, порой даже противоречащие всем правилам притяжения земли работы, как, например, скульптура под названием «слон», в которой изображён слон, стоящий на хоботе.

Одной из интереснейших работ, которая привлекает внимание, является работа *Tauromaquia*, что в переводе означает «Коррида» (рис. 1) [2]. Картина входит в серию под названием *Lanzarote*, которые создавались в период с 1999 по 2000 годы.



Рисунок 1 – *Tauromaquia*

Картина интересна своей подачей. Интересная энергичная техника написания картины, где используются всего 2 цвета, чёрный и красный. Художник использовал особенную технику, в которой он размазывал и растирал краску по всей области полотна. Художник использует кисть по холсту как тореадор шпагу на корриде. На картине можно увидеть некий беспорядок, который собирается, «стекает» в образ. Мы видим в центре картины тореадора, который поражает копьём быка. Но бык показан с сильной стороны. Он не сдаётся, борется за свою жизнь до последнего. В картине присутствует яркий акцент, это красный мазок, изображающий тряпку для раздражения быка. Этот акцент не кажется лишним, он добавляет пикантности, яркости, изюминке этой картине, являясь композиционным центром. Бык изображён огромным чёрным пятном, скорее всего именно на быка мастер картины потратил много краски. Такой техникой он показал, что бык массивное существо, огромное по своим размерам и тяжелое подобие чёрному цвету. Тореадор, в свою очередь, показан не тяжелым, за счёт менее яркой передачи изображения. Художник рисовал его в несколько экспрессивных мазков, за счёт чего и получается легкость образа человека. В данной картине невозможно увидеть человека, который поражает все свои страхи при помощи копьё. Бык массивный, но человек, приманив его ярким акцентом, тряпкой поражает быка, тем самым убивая свои страхи. В свою очередь копьё хоть и показано одним мазком, передаётся ощущение остроты, колкости, видно, что данный предмет в руках тореадора способен поразить любую преграду. Красная тряпка, вероятнее всего, показывает именно то, за счёт чего притягиваются все





трудности и страхи, на неё мастер тоже потратил много краски, он макнул кисть в банку и сделал крупный, активный, яркий мазок, не растекающийся, как бык, а именно яркий и стойкий. Если говорить о картине, как о поражении страхов, то бык изображён большим количеством растекающейся краски. Такой эффект подталкивает к вере и пониманию ничтожности страха или проблемы. Спиральное изображение мазков чёрной краски по краю картины указывает на суету будничных дней. Каждый день, что-то с нами происходит, что сливается в темную массу, которая в будущем даже забывается. Причем, масса будничных дней, а именно техника передачи фона на картине изображена за человеком, то, есть это вся его жизненная ситуация, будущее или прошлое. Бык внезапно выскакивает и мчится на тореадора, но тот, в свою очередь, даёт отпор. Вероятнее всего, человек уставший от серости будней, решает противостоять всем своим прошлым страхам. Привлечение внимания цветом, колористическим решением, автор придаёт страху оттенки яркого алого, чёрного, белого. Олицетворяя какое-то событие или действие из прошлого, тореадор поражает острым копьём быка, а именно, свой страх, или некую проблему, принявшую огромные размеры. Копье во власти тореадора приобретает свою значимость и является решением проблемы, страхов и в мгновение рассекает огромного, массивного быка, поражает его, и, одновременно, исчезают и страхи, будто их никогда и не было.

Возможно, художник призывает не бояться проблем, не копить их до размеров быка, а бороться с ними. Художник изображает в картине свою жизнь, в которой он сочетает много несочетаемого, как в его творчестве из крайности в крайность переходит техника, так и в картине из крайности в крайность происходит слияние в одно единое целое. Именно творчество этого прекрасного художника повлекло за собой создание невероятной коллекции под названием «Коррида». Дополнительным источником послужила картина.

При создании коллекции за основу было взято понимание сути картины художника М. Барсело. Коллекция предназначена для молодых девушек, которые не боятся выразить своё «Я». Они всегда идут вперёд, преодолевая все свои страхи прошлого. Коллекция предназначена для осенне-весеннего периода носки. Для создания коллекции было принято решение взять части от общего, но, чтобы суть была не потеряна. Таким образом, были взяты части изображения быка. Копыта, например, участвуют в конструкции подошвы (рис. 2а). Несмотря на свою массивность, копыта не придают внешнему виду обуви тяжести. Данный элемент увеличивает рост девушки, за счёт своей массивности и высоты, создаётся эффект платформы. Увеличивая рост девушки, мы поднимаем её над проблемами и окружающей её суетой, придавая ей уверенность.

Следующим элементом творчества является кольцо, которое вставляется в нос быку. На сколько известно, на кольце обычно пишут

номер быка, что в нашем случае тоже можно использовать в коллекции. Например, писать имя девушки, которая носит данную обувь, или какие-либо данные о себе. Само кольцо, в свою очередь, выполняется из материала серо-белого цвета, а по фактуре напоминает рог быка, делая оригинальной конструкцию обуви.



Рисунок 2 – Авторская эскизная коллекция

Рога являются центром композиции в коллекции, основным элементом защиты быка (рис. 2б). В обуви такой элемент будет придавать уверенности и дерзости своей обладательнице. Для посыла к корриде, в конструкцию было введено копьё, которым закалывают быка (рис. 2в). Столь грустная ситуация из реальности не делает обувь хуже и не даёт ей какую-то слабинку. Это делает обувь необычной, несмотря на элемент закола, указывающий на то, что нужно следовать вперёд, не взирая ни что.

Самым главным элементом в конструкции (рис. 3а) является красная драпировка, которой дразнят быка. Кричащий красный цвет всегда выделяется из толпы. В обуви, как композиционный центр, придаёт яркости, как и в творческом источнике. Верх обуви выполняется из материала, который передаёт фактуру на картине – растекающаяся краска по материалу, придающая легкость и неповторимость принта, чем-то напоминающую фактуру шкуры быка [3].

Из аксессуаров было принято решение создать ремень (рис. 3а). Сам ремень выполнен из того же материала, что и верх всей коллекции обуви, кожа под фактуру «растекшейся черной краски». Пряжка выполнена из яркого элемента, такого, как кольцо, на котором, как было сказано выше можно написать имя девушки, что делаем данный аксессуар эксклюзивным. Кольцо расположено на форменной вставке из красного мягкого материала, который укрепляется, чтобы не терять форму. Красный материал дает нежный мягкий акцент, который не делает конструкции коллекции очень дерзкой, берет на себя внимание, уводя острый взгляд от огромной массивной подошвы.

В общем, элементы придают коллекции обуви и аксессуарам оригинальную эстетику, эстетику корриды. Передается вся суть картины. Коллекция передает вдохновение, заимствованное из замечательной картины М. Барсело, корриды.

При выполнении обуви из материалов, будет использоваться кожа под принт «растекшейся черной краски». В таком элементе, как красная драпировка, будет использоваться красная ткань, похожая на фетр.

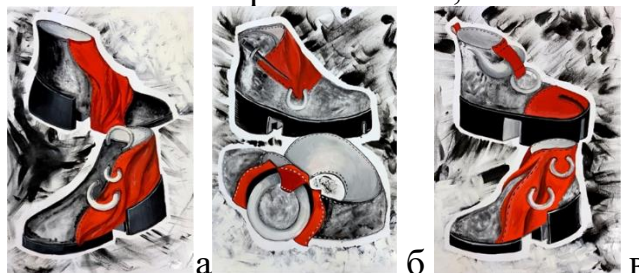


Рисунок 3 – Авторская эскизная коллекция

Так, например, моделью для создания макета была выбрана модель (рис. 3в верхняя). На данной модели драпировка располагается по носочной части ботинка, дает яркий акцент. Красные ремни, один из которых закрепляет «рога» и «кольцо», а второй расположен по пяточной части ботинка, делают конструкцию легкой. На эти элементы направлен все внимание, и массивность подошвы теряется на фоне свежего красного акцента, который передает мягкую фактуру материала.

Вся заваруха картины передаётся на коллекцию. Любая девушка, которая не боится экспериментов во внешности, которая любит яркую одежду не пройдет мимо полок в магазине с такой коллекцией. Вставая на «копыта», девушка будет чувствовать себя увереннее, будет забывать о всех своих проблемах, будет идти только вперед, навстречу чему-то новому, собирая на себе восхищенные взгляды окружающих. Дерзость, оригинальность, утонченность, яркость, эстетичность, красота, и это далеко не все слова, которым можно описать столь интересную коллекцию [4], вдохновением для которой послужила картина Мигеля Барсело «Коррида».

#### **Список использованных источников:**

1. <https://disk.yandex.ru/a/TDz0fis63VWqZE/5af1189ed36535c3dcf45da6>
2. Алибекова М.И., Белгородский В.С., Андреева Е.Г. Архитектоника формы в композиции костюма: моногр. - М.:РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020.- 221 с.
3. Загитова В.М., Алибекова М.И. «Звериный стиль» и его развитие в декоре современной обуви и кожгалантереи фантазийного стиля// Всероссийский форум научной молодежи «Богатство России»: сборник докладов / Минобрнауки РФ, Московский государственный технический университет им. Н. Э. Баумана. -Москва: Издательство МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2018. С. 219-220.
4. Шатунова Т.С., Фирсова Ю.Ю. Динамика формы и цвета: костюм в стиле авангард//Сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2019). Изд-во ИИЦ РГУ им. А.Н. Косыгина. -М. 2019. С. 214-216.

© Гусева А.Ю., Алибекова М.И., Третьякова С.В., 2021





УДК 316.662.4

## **СТИЛЬ И ИМИДЖ КАК СРЕДСТВО САМОПРЕЗЕНТАЦИИ И КОММУНИКАЦИИ**

Гусельникова В.А., Горшунова О.В.

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

В научных дискуссиях и публикациях, посвященных современному обществу «новых людей и новых мыслей», для которого характерна переоценка ценностей, часто поднимается вопрос о гибкости мышления, как основного качества успешного человека нового поколения. В этом контексте собственно личностные характеристики не рассматриваются как имеющие первостепенное значение; на первый план выходят умения и качества, именуемые «гибкими навыками» («soft skills»), включающие в себя навыки критического мышления, решения задач, публичного выступления, делового и цифрового общения, наличие лидерских качеств, эмоционального интеллекта и знание трудовой этики [5]. Широкое общественное мнение, о чем можно судить хотя бы по обилию разного рода информации и материалов в СМИ, считает неременным условием успешной жизнедеятельности человека его умение создать свой имидж и стиль. Данная статья, сфокусированная на понятиях «имидж» и «стиль», нацелена на выявление их значения и актуальности в контексте некоторых научных исследований.

Некоторые психологи утверждают, что в подсознании человека скрыт определённый проект репрезентации себя. По мнению швейцарского психолога Макса Люшера, он не является оригинальным, и всегда содержит в себе своего рода «ролевого идола». Иными словами, проект репрезентации себя базируется на бессознательном подражании авторитету или кумиру, той или иной личности. При этом в общении с людьми, в определении собственного стиля и манеры поведения, человек лишь отчасти ориентируется на себя самого целенаправленно. Как правило, его истинный образ раскрывается в процессе общения с собеседником путем стихийной самопрезентации, подразумевающей неосознанные проявления личностных качеств и характерных особенностей человека [3].

Известно, что в значительной мере индивидуум оценивается окружением по внешнему виду, речи и смыслу высказываний, жестике, мимике, позам и даже по тембру голоса. Владение искусством самопрезентации, напрямую влияющее на жизненный успех человека, связано с понятием «имидж», что трактуется как «... совокупность представлений, сложившихся в общественном мнении о том, как должен выглядеть и вести себя человек в соответствии со своим





статусом» [1, с. 633]. Имидж создается пиаром, пропагандой, рекламой, но в первую очередь, стилем, то есть внешним видом объекта социального внимания. Формируя собственный имидж, человек стремится с его помощью презентовать себя таким образом, чтобы управлять вниманием и впечатлениями своих собеседников и оппонентов. По мнению профессора социальной психологии Е.Л. Доценко, управление внешними образами является одним из видов скрытой манипуляции [2, с. 169].

С «имиджем» тесным образом связано понятие «стиль», под которым обычно понимается гармоничная интеграция личностных особенностей и внешнего вида человека [1, с. 54]. Одежду, которая играет ключевую роль во внешнем облике человека, не случайно называют «второй кожей»: она как бы является частью самого человека, не только в материальном, но и в духовном отношении. Умение выбрать одежду, соответствующую фигуре, образу жизни, привычкам, интересам и т.п., значит найти свой собственный стиль, свой образ.

Вместе с тем, понятие «стиль» довольно многозначно, и среди специалистов нет единого мнения как в отношении его определения, так и в вопросе классификации стилей. Среди последних обычно выделяют классический, casual (городской повседневный), спортивный, романтический, авангардный, фольклорный, ретро и ряд подстилей. Например, разновидностью классики является «стиль Шанель», а стили авангард – «фэнтези» [4].

Специалисты по имиджелогии и семиотике моды предлагают правила создания собственного стиля одежды, которые часто схожи с основными законами маркетинга и брендинга. Прежде всего, к ним относится правило целевой аудитории, то есть определение категории людей, на которых будет направлено воздействие внешним образом. Если есть возможность, необходимо заранее изучить своего оппонента, чтобы ваш внешний вид вызывал у него исключительно положительные ассоциации. Это правило называется законом ассоциативности [2, с. 321]. Кроме того, создание личного стиля должно быть основано на «Я-концепции». Другими словами, внешний вид должен гармонично сочетаться с внутренним содержанием, а не противоречить ему во избежание ситуаций когнитивного диссонанса [2, с. 325]. Важным также является ограничительное правило: следование модным тенденциям не должно затмевать индивидуальность. Выделяться из толпы не значит идти наперекор модной индустрии, а значит самовыражаться в собственной манере. Самое главное правило: ваш внешний вид должен создавать образ, в который вы поверите сами. Этот психологический аспект создания собственного образа неоднократно обсуждался в научных публикациях, в том числе упомянутых выше.

Некоторые нейробиологи и психофизиологи утверждают, что одежда оказывает огромное влияние не только на психологическое здоровье и уверенность в себе, но и на умственные способности. В 2012 году Адам



Хэйо и Адам Галински из американской Школы психологии ввели в научный оборот новый термин «enclothed cognition», (иногда переводится как «одежественные способности»), подразумевающий психологические состояния человека, возникающие и меняющиеся в зависимости от того, что человек надевает на себя. Например, в деловом костюме человек чувствует себя сдержанно и настроен на работу. В медицинском халате он чувствует себя причастным к этой научной отрасли. Как показали эксперименты, проведенные этими учеными, у людей, которые впервые надели медицинскую униформу, повышается активность работы головного мозга [5].

Как показывают исследования, надевая дорогие брендовые вещи, человек как бы перенимает их ценность – и в материальном, и в метафизическом смысле. В исследовании, проведенном в 2014 году профессорами Майклом Краусом и Венди Берри Мендесем, ученые приходят к следующему выводу: когда вы носите одежду категории *upper class*, в отличие от вещей *lower class*, это стимулирует вашу доминантность в глазах окружающих. Демонстрируя названия брендов и логотипов на своей одежде, вы словно транслируете свой достаток и ожидаете, что люди будут относиться к вам с должным почтением и вниманием [5].

Мода отражает изменения общественной и политической мысли. В 10-х годах нынешнего столетия появились новые общественные движения – *BlackLivesMatter*, *MeToo* и др., которые заявляют о проблемах дискриминации, выступают против расизма, насилия, сексизма и харассмента. Вместе с ними появился и термин «Новая этика», представляющий концепцию, призванную зафиксировать изменения в публичной сфере, которые стали заметны в начале 21 века в связи с разрастающимися масштабами острых социальных конфликтов. Развитие получает «Культура отмены» (*Cancel Culture*) – современная форма остракизма, при которой человек или определённая группа лишаются поддержки и подвергаются осуждению, как в социальных медиа, так и в реальном мире [4]. Модная индустрия мгновенно подхватила волну этой всеобщей либерализации. Ведущие модные дома демонстративно стали отказываться от традиционного взгляда на костюм, основываясь на том, что традиционное деление мира на «черное и белое» архаичное и устаревшее явление. Недели высокой моды стали проходить под лозунгом «*Think outside the box*» (т.е. мыслить нестандартно, выходить за рамки) [5].

Семиотический подход к изучению стиля и имиджа предполагает рассмотрение их, прежде всего, как средство коммуникации и источник информации о человеке. По мнению некоторых ученых-семиотиков, в формировании стиля и имиджа, главенствующую роль играют такие факторы, как возраст, пол и национальность [4]. Это наиболее отчетливо прослеживается в сельских и городских регионах периферийного значения с устойчивыми культурными и религиозными традициями, где элементы



костюма соответствуют личным характеристикам его владельца (возраст, пол, семейный и социальный статус, этническая и религиозная принадлежность и т.д.). Например, в среднеазиатском регионе бывшего СССР, где в результате урбанизации, европеизации, секуляризации и особенно политико-идеологического «воспитания» облик мусульманок преобразился до неузнаваемости, костюм современных местных женщин по-прежнему определяют половозрастные, семейно-статусные и другие характеристики [6, с. 175-202]. Как правило, это обусловлено не только и не столько личной приверженностью традиции, сколько стремлением «вписаться» в ближнее окружение, от которого зависит положение человека, и часто благосостояние. Именно такая мотивация привела к широкому распространению особенно в периферийных районах особого стиля, который можно назвать «компромиссным» или «гибридным», поскольку он содержит в себе элементы традиционного и современного стилей.

Населению развитых урбанизированных районов и культурных центров, мегаполисов в большей степени присуща иная поведенческая модель в формировании индивидуального внешнего облика, продиктованная необходимостью общения индивидуума с людьми из разных социальных и культурных страт. Эта модель обусловлена стремлением иметь два или даже несколько стилей и менять свой имидж в зависимости от конкретной ситуации, окружения и цели, которую нужно достигнуть в процессе или в результате общения. Примечательно, что такая модель характерна также для молодого поколения сельских районов, где молодежь учится или работает в городе. Находясь в городской среде, они создают для себя определенный имидж, облегчающий их социализацию среди городских сверстников и/или сослуживцев. Возвращаясь домой, они преобразуют свой облик в соответствии с этическими и эстетическими нормами, одобряемыми в семье и среди односельчан.

Несомненно, стиль и имидж современных жителей мегаполисов, в сравнении с таковыми в периферийных районах, развиваются более динамично и в большей степени подвержены трансформации под влиянием социально-политического, идеологического и других факторов. Движения против эйджизма (дискриминация по возрастному признаку), сексизма (дискриминация по признаку пола), этнической и религиозной дискриминации, а также другие процессы и социально-политические движения, не связанные непосредственно с такими явлениями, как имидж и стиль, оказывают влияние на внешний облик людей, но весьма ограниченно – лишь в определенных группах городского населения.

Несмотря на то, что понятия «имидж» и «стиль» принято использовать лишь в отношении внешнего облика «продвинутого» в плане модных тенденций современного населения культурных столиц и мегаполисов, они вполне применимы и к манере одеваться жителей других



регионов. В урбанизированных регионах, где традиции нивелированы, как и в сельской местности, облик людей в среднестатистическом выражении представляет собой совокупность знаков, по которым окружающие могут составить представление о человеке: его занятиях, социальном статусе, отношении к противоположному полу и т.д. Но главная параллель, которую можно провести при сравнении поведенческих моделей в отношении персонального образа современных жителей города и села, заключается в том, что ориентация на свои личные потребности и предпочтения не имеет определяющего значения. Индивидуализация стиля, которую часто считают исключительной особенностью одежды городского населения, на самом деле, весьма ограничена в этой среде, в том числе необходимостью соблюдать дресс-коды, правила этикета, не писанные или официально зафиксированные во многих организациях и общественных заведениях. Из какой бы среды индивидуум не происходил, создавая свой стиль и имидж, он ориентируется, прежде всего, на мнение тех, с кем он временно контактирует или постоянно общается.

Таким образом, подводя итог, можно сказать, что несмотря на очевидные визуальные различия во внешнем облике современных людей, обусловленные их принадлежностью к разным социумам, этно-конфессиональными, гендерными и другими различиями, индивидуум создает собственный имидж и стиль, вкладывая в них информацию о себе для окружения и используя их как средство для самопрезентации с целью адаптации в социальной среде и влияния на нее.

#### **Список использованных источников:**

1. Karen J. Pine Mind what you wear: the psychology of fashion [Электронный ресурс] URL:

<https://www.goodreads.com/book/show/22311498-mind-what-you-wear>.

2. Люшер М. Сигналы, выражаемые одеждой. [Электронный ресурс] URL: [https://www.psyoffice.ru/8/psychology/book\\_o180\\_page\\_5.html](https://www.psyoffice.ru/8/psychology/book_o180_page_5.html).

3. Шепель В.М. Имеджелогия. – М.: Народное образование, 2002. – 644 с.

4. Килошенко М.И. Психология моды. – СПб.: СПГУТ, 2001. – 560 с.

5. Манасян Л.Ю. Семиотика костюма в контексте феномена моды. Киберленинка. [Электронный ресурс] URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-kostyuma-v-kontekste-fenomena-mody-mezhdistsiplinarnyy-aspekt/viewer>.

6. Горшунова О.Г. Узбекская женщина: социальный статус, семья, религия. – Москва: ИЭА РАН, 2006. – 360 с.

© Гусельникова В.А., Горшунова О.В., 2021





**УДК 671**

## **ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Гусова Д.Т., Нгуен Т.Х.Х.

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

Общество развивается, потребности людей растут, на рынке появляется все больше и больше новых ювелирных предложений, а традиционная красота в ювелирном искусстве всегда развивается и сохраняется в контексте мирового, современного общества. Работа посвящена исследованию развития древнего вьетнамского ювелирного искусства и его ключевых особенностей. Актуальность темы заключается в том, что ювелирная индустрия Вьетнама возникла тысячи лет назад, и представляет собой уникальное культурное наследие, которое не только чтит человеческую красоту, но и транслирует массу различных знаково-символических кодов.

Цель темы – анализ ювелирного искусства Вьетнама в контексте прошлого и настоящего времени, чтобы выяснить различия и пересечения между традициями и современностью, методами, применяемыми в технологии обработки ювелирных изделий, и оценить общую ситуацию, тем самым сделать выводы о направлениях дальнейшего развития.

Вьетнам имеет давнюю и уникальную культуру, связанную с историей развития и становления целой нации. 4000 лет назад во Вьетнаме появилась и развивалась ювелирная промышленность. Ювелирные изделия воспринимались не просто как декоративный аксессуар, но и передавали определенный смысл, транслировали послание о силе, статусе, классе и богатстве своего владельца. На протяжении веков украшения имели сакральный смысл, являлись духовными и защитными амулетами, считалось что они приносят различные блага своим владельцам (удачу, богатство, успех и т.п.).

Во времена культур Пхунг Нгуен, Донг Дау и Го Мун (около 3000-3500 лет назад) украшения в основном изготавливались из камня и латуни. Основными ювелирными изделиями являются браслеты, серьги, бусы из рыбьего хвоста, монеты, либо не имеющие определенной формы, либо с выгравированными декоративными узорами, создаваемыми под влиянием религиозной практики поклонения богу солнца.

На этапе развития культуры Донг Сон (800 год до н.э) ювелирная промышленность достигла большого развития. Это период блестящего развития культуры и искусства, который позже считается основой формирования традиционной вьетнамской цивилизации. Это также этап



развития техники литья из бронзы. Самыми популярными ювелирными изделиями являются браслеты, ножные браслеты, пряжки для ремней, броши для волос и т.д. Особое предпочтение в народе отдавалось кольцам-трубочкам, которые крепятся с помощью погремушек. В движении погремушки издавали приятные звуки, поэтому эти кольца являлись не просто украшением, но и уникальным музыкальным инструментом, особенно часто используемым на музыкальных фестивалях. Для руководителей и богатых людей пряжки на ремнях являлись символом власти, демонстрировали статус и храбрость их владельцев. Данные пряжки часто делали в форме множества разных животных, таких как черепахи, крокодилы и т.д. В период Донг Сон также использовали украшения из камня и стекла.

В феодальную эпоху Вьетнама (10-19 века) женщины из знатных семей часто носили высокие прически, которые украшались ювелирными заколками. Образ дополняли браслеты и ожерелья, в основном изготовленные из золота и нефрита. Наложницы во дворце также носили различные украшения, чтобы показать свой статус. Материал, форма и количество узоров соответствовали статусу каждой конкретной наложницы и служили соответствующим опознавательным знаком.

Ювелирные изделия также считались предметом награды. Чем выше стоимость даруемого украшения, тем больше уважения и благосклонности приобретает человек, которому данное украшение преподнесли в дар. Наиболее особенным и статусным историческим украшением являлись ювелирные пуговицы, которые крепились на груди. Ювелирные изделия были тщательно обработаны, детализированы, потому что они использовались не только для красоты, но и играли важную роль в духовной, художественной и социально-культурной сферах жизни общества.

Буддизм был введен во Вьетнам очень рано, примерно со второго века до нашей эры, и оставил значительный след во вьетнамской культуре, архитектуре и искусстве, в том числе и в ювелирном. Для вьетнамцев нефритовые четки или подвески Будды считаются незаменимым духовным украшением. Кроме того, ювелирных мастеров тоже вдохновляет цветок лотоса, потому что лотос является символом буддизма, чистоты, а также символом вьетнамской культуры. Помимо цветов лотоса, в ювелирном деле источником вдохновения являются хризантемы, абрикосы, пионы и другие цветы. Украшения с хризантемами предназначены для людей с высоким статусом в обществе, достойных заслуг перед царским двором, потому что хризантемы являются символом солнца, вечного совершенства. И носитель хризантем также является носителем образа солнца.

Такие талисманы, как драконы, фениксы, единороги и черепахи, также были символами людей высокого статуса в феодальные времена. Драконы считались символами верховной власти, поэтому короли считали



драконов «спасательным кругом» имперской власти. Корона короля династии Нгуен была изготовлена из золота и бесчисленных драгоценных камней (рис. 1). Она изысканно украшена орнаментом в виде драконов. Кроме того, на королевской нефритовой пряжке ремня и других украшениях были также вырезаны драконы, что свидетельствовало об абсолютной власти главы страны.



Рисунок 1 – На аукционе в Испании 28 октября 2021 года шляпа мандарина династии Нгуен была успешно продана за 600000 евро. Шляпа со шляпной коробкой, украшена орнаментом из хризантем, драконов из золота.

Феникс – второй по значимости талисман после дракона, является знаком королевы несущим символику святости, счастья, возрождения. Заколки для прически королевы часто вырезались в форме феникса, создавались полностью из золота с россыпью драгоценных камней.

Феодалные вьетнамские украшения часто изготавливали из золота, серебра, слоновой кости и драгоценных камней. С давних времен вьетнамцы знали об этих редких материалах, которые не только создают эстетику, но и приносят большую пользу здоровью человека. Считалось, что золото способно регулировать температуру тела, предотвращать артрит, уменьшать стресс. Серебро обладает детоксикационным эффектом, и защищает во время перепадов давления от неблагоприятных погодных условий. Контакт микроэлементов нефрита через кожу создает баланс микроэлементов в организме, улучшает кровообращение, способствует метаболизму, стабилизирует кровяное давление, улучшает работу сердца. Как видно, украшения не только помогают повысить красоту и статус обладательницы, но и являются оберегом для защиты здоровья. Данная отношение к свойствам материалов и символизму свидетельствует о том, что древнее вьетнамское ювелирное искусство имеет тесную связь с физическим и духовным миром, а также вдохновлено красотой окружающей природы.

Вьетнамские драгоценные камни были впервые обнаружены примерно в 80-х годах прошлого века во время геологического картирования рудников рубинов и сапфиров на территории Люка Йена (Йен Бай). В начале 1990-х годов новые рудники были также обнаружены в Кюи Чау (Нгэан) и некоторых южных провинциях. После этого были обнаружены последовательные залежи драгоценных камней всех видов, таких как Аквамарин, Топаз, Турмалин, Жадеит, Нефрит, Берилл, Аметист, Опал, Халцедон и т.п. Всемирная горнодобывающая организация оценила Вьетнам как один из богатейших источников драгоценных и



полудрагоценных камней в мире. Что свидетельствует об огромном потенциале для ювелирного искусства Вьетнама.

Наиболее востребованным камнем является Вьетнамский сапфир. Синий высококачественный вьетнамский сапфир был обнаружен на руднике За Нгиа, однако данный рудник уже полностью освоен. В настоящее время большая часть сапфиров добывается на руднике Фантьет. Сапфиры с данного рудника имеют характерный темно-синий цвет, называемый сине-черным. Данные сапфиры имеют высокую ценность и очень популярны среди иностранцев, особенно россиян.

Кроме того, Вьетнам – это страна, граничащая с морем, поэтому существует большой потенциал в выращивании и развитии жемчуга. Однако в настоящее время во Вьетнаме очень мало исследовательских участков, применяющих современные технологии выращивания жемчуга. В целом подобные технологии все еще находятся на стадии развития. Знания о производственных процессах выращивания жемчуга во Вьетнаме не получили широкого распространения, и отрасль всё ещё нуждается в поддержке со стороны государства.

Вьетнам испытал множество трудностей и понес большие потери, в частности, из-за последствий двух войн сопротивления против Франции и США (1946-1975 гг.). В послевоенное время основной задачей было преодоление тяжелых последствий войны и восстановление страны. Жизнь людей была крайне тяжелая и неблагоприятная. До принятия Закона об иностранных инвестициях во Вьетнаме в 1987 году наряду с рядом других государственных программ экономического возрождения поток прямых иностранных инвестиций во Вьетнам имел тенденцию к увеличению. Уровень жизни людей и новая экономика улучшились и достигли значительного прогресса. Вьетнам все активнее развивается, привлекая иностранных инвесторов для инвестиций во Вьетнам, в том числе россиян.

В целом, вьетнамцы считают ювелирные украшения сокровищем, которое нужно сберечь. Вьетнамцы в основном покупают алмазы и золото, особенно золотые слитки, для хранения в своих домах. Люди рассматривают бриллианты, золото и драгоценности как форму собственности, форму инвестиций, но не обращают внимания на эстетические факторы. Кроме того, традиционно золотые украшения также являются приданым, используемым на свадебной церемонии, в качестве подарка, чтобы выразить уважение и приветствовать невестку как члена семьи. Набор свадебных украшений, которые дарят невесте в день свадьбы, традиционно изготавливают из золота 24 карат, потому что это золото высшей чистоты (до 99,99%), а также большой ценности. Идея подарить невесте комплект ювелирных изделий из золота 24 карат связана не только с его высокой материальной ценностью, но также символизирует чистоту привязанности молодоженов. Однако этот тип золота довольно мягкий и пластичный. По данной причине прикрепить камни в изделия очень сложно.





Соответственно большинство моделей украшений из золота 24 карат имеют простую форму, в основном это бионика.

По мере развития экономики страны молодые люди все больше внимания уделяют своей внешности, особенно при работе в компаниях, им необходимо иметь опрятный и ухоженный вид. Они начали обращать внимание на ношение украшений, но по-прежнему в основном выбирают ювелирные модели, в которых тренд на минимализм наиболее популярен благодаря простому и элегантному дизайну.

В настоящее время во Вьетнаме действуют 2 известных ювелирных бренда: DOJI и PNJ. Обоим брендам более 25 лет, они имеют широкий ассортимент ювелирных моделей и имеют множество филиалов по всей стране. Бренд DOJI в основном разрабатывает рубиновые линии, особенно звездчатый рубин, что считается одной из самых сильных сторон данного бренда. DOJI – это бренд, который внес свой вклад в вывод вьетнамского звездчатого рубина на международный рынок, а также добился значительных успехов в развитии. На сегодняшний день DOJI является единственным вьетнамским членом в Международной геммологической ассоциации (ICA).

Бренд PNJ переносит актуальные европейские тенденции простоты и минимализма в ювелирную моду Вьетнама. Ювелиры данного бренда регулярно разрабатывают и обновляют ассортимент ювелирных изделий и бижутерии в современном стиле, сочетая их с рядом традиционных ювелирных украшений.

Вьетнам имеет большой потенциал для развития ювелирной промышленности. Во Вьетнаме есть множество месторождений полезных ископаемых и драгоценных камней. Вьетнам имеет протяженную береговую линию, чрезвычайно благоприятный климат и природные условия, а также имеет большой потенциал для выращивания жемчуга. Кроме того, азиатскую специфику исторических ювелирных украшений Вьетнама с чрезвычайно уникальными и интересными символическими изображениями, и традиционными узорами, возможно использовать как источник вдохновения для создания современных ювелирных украшений, сочетающих в себе как традиционные, так и современные черты.

Однако в целом ювелирная промышленность Вьетнама находится в стадии развития. Спрос на ношение украшений и владение ими в виду современной социально-экономической ситуации находится в ситуации спада. Кроме того, в стране по-прежнему отсутствуют современные ювелирные школы и мастерские, способствующие развитию отрасли. Имеется необходимость развития знаний в области создания ювелирных изделий, необходимо обновлять и улучшать качество оборудования в имеющихся малочисленных ювелирных фирмах, вкладывать средства в новые, более современные и совершенные технологии. Хотя Вьетнам является страной с большим потенциалом в ювелирной промышленности, а



также в области культивирования жемчуга, у государства еще нет конкретной стратегии для реального развития данных сфер.

Чтобы способствовать развитию ювелирной промышленности во Вьетнаме, государству необходимо иметь конкретную политику для поддержки развития различных аспектов этой отрасли, таких как разработка стратегий по добыче, производству, шлифовке и огранке драгоценных камней, поддержка развития жемчужной культуры в морских районах. Кроме того, необходимо также открывать больше образовательных учреждений по ювелирному делу и смежным специальностям, обновлять и модернизировать оборудование и применять современные технологии. Ювелирный бизнес должен уважать культурные традиции Вьетнама и создавать собственные эксклюзивные модели, а не копировать западные изделия. Необходимы коммуникационные мероприятия для широкого продвижения моделей ювелирных изделий среди потребителей. Кроме того, сохранение и развитие традиционных культурных кодов, изучение и оценка древних методов изготовления ювелирных изделий также могут способствовать развитию ювелирного искусства Вьетнама. Развитие ювелирной отрасли в будущем, зависит от подхода к данному вопросу в настоящем.

#### **Список использованных источников:**

1. Saigon Jewellery. Trang sức cổ Việt Nam thời vua Hùng. URL: <https://saigonjewellery.com/trang-suc-co-viet-nam-thoi-vua-hung/>
2. Best Vietnam. Chiêm ngưỡng đồ trang sức Việt Cổ. URL: <http://bestplus.vn/tin-tuc/bo-suu-tap/chiem-nguong-do-trang-suc-viet-co>
3. Мастер Lê Thị Tuyết. Vẻ đẹp của trang sức cổ Việt Nam. - Vietnam National Museum of History, 2014. URL: <http://baotanglichsu.vn/vi/Articles/3096/17047/ve-djep-cua-trang-suc-co-viet-nam.html>
4. Мастер Trần Đức Anh Sơn. Trang sức người xưa. – Вьетнамский национальный исторический музей, 2018. URL: <http://baotanglichsu.vn/vi/Articles/3099/68841/trang-suc-nguoi-xua.html>
5. Hoàng Nguyên. Kinh ngạc với những món trang sức vàng của vua chúa xưa. – Vietnamnet, 2013. URL: <https://vietnamnet.vn/vn/giai-tri/kinh-ngac-voi-nhung-mon-trang-suc-vang-cua-vua-chua-xua-138341.html>
6. Vũ Kim Lộc. Trang sức danh dự của người xưa. – Thanh niên, 2019. URL: <https://thanhnien.vn/trang-suc-danh-du-cua-nguoi-xua-post1113128.html>
7. Đại Việt Cổ Phong. Trang phục và trang sức thời Lý – Trần qua tư liệu khảo cổ học. URL: <https://daivietcophong.com/trang-phuc-va-trang-suc-thoi-ly-tran-qua-tu-lieu-khao-co-hoc/>
8. Lê Công Sơn. Phục chế bốn chiếc mũ vua triều Nguyễn đẹp lung linh. – Thanh Niên, 2018. URL: <https://thanhnien.vn/phuc-che-bon-chiec-mu-vua-trieu-nguyen-dep-lung-linh-post757834.html>



9. Генеральный директор Главного статистического управления Nguyễn Thị Hương. Những dấu ấn quan trọng về kinh tế - xã hội trong hành trình 75 năm thành lập và phát triển đất nước qua số liệu thống kê. - Управление общей статистики, 2020. URL: <https://www.gso.gov.vn/su-kien/2020/09/23410/>

11. Saigon Jewellery. Các mỏ đá quý lớn nhất Việt Nam. URL: <https://saigonjewellery.com/cac-mo-da-quy-lon-nhat-viet-nam/>

12. DOJI Jewellery. Hoạt động sản xuất kinh doanh. [Электронный ресурс]. URL: <https://trangsuc.doji.vn/hoat-dong-san-xuat-kinh-doanh>

13. Nguyễn Khánh. Mũ quan triều Nguyễn được đấu giá ở Tây Bann Nga với mức 600 nghìn euro. – Tiên Phong, 2021. URL: <https://tienphong.vn/mu-quan-trieu-nguyen-duoc-dau-gia-o-tay-ban-nha-voi-muc-600-nghin-euro-post1389283.tpo>

© Гусова Д.Т., Нгуен Т.Х.Х., 2021

**УДК 675.014**

## **ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ И ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ ВЛИЯНИЯ НАТУРАЛЬНОЙ И ИСКУССТВЕННОЙ КОЖИ НА СОВРЕМЕННУЮ ЭКОЛОГИЮ**

Гусова Д.Т., Яруллина А.В.

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

В исследовании приведен сравнительный анализ натуральной и искусственной кожи, который позволяет определить значение каждого из материалов в современном мире и переосмыслить влияние кожзаменителей на современную экологию.

Объектом настоящего исследования является влияние натуральной и искусственной кожи на экологию и жизнь человека. Цель – выявление факторов влияния синтетической кожи на окружающий мир.

В процессе исследования были использованы следующие методы: теоретический метод, наблюдение, сравнительно сопоставительный анализ и синтез различных материалов кожи и кожзама с указанием плюсов и минусов каждого.

Обработка кожи – это деятельность, восход которой произошел в начале эры человека. В доисторические времена человек стремился защитить себя от непогоды и понимал, что животные, которых он ел, были не только источником пищи, их кожный покров мог стать отличным материалом для изготовления одежды или хижин.

Вплоть до 19 века кожа была единственным материалом, который был гибким и прочным. Его использовали очень часто и применяли в



композиции многих предметов. Тем не менее, производство путем естественного дубления (процесса обработки кожи с помощью дубильных веществ для придания износостойкости) оставалось медленным, с рудиментарными инструментами. В обычном цикле на получение правильно дубленой кожи уходит несколько месяцев. Однако с 1850 года появляются новые способы дубления с применением синтетических материалов, что куда быстрее и экономичнее естественного дубления. В современности разработано множество новых технологий изготовления искусственной кожи, по свойствам схожей с натуральной.

Бренды искусственной кожи на сегодняшний день извлекают выгоду из духа времени, называя свой продукт экологически чистым. Одежда демонстрируется на показах мод, спонсируемых организациями по защите прав животных. Сегодня многие вегетарианцы выступают против любого вида натуральной кожи, группы по защите прав животных обычно поддерживают ненатуральную кожу на том основании, что даже подделки популяризируют экологическую этику.

Чтобы разобраться, действительно ли искусственная кожа достойна полностью заменить натуральную нужно проанализировать следующие параметры: эксплуатационные свойства, экологичность, этичность.

Зачастую, благодаря современным технологиям, некоторые виды искусственной кожи превосходят натуральную кожу по эксплуатационным параметрам, а некоторые имеют довольно низкие показатели и уступают ей. Показатели влагостойкости искусственной кожи составляют от 15% до 172%, в то время как показатели натуральной кожи снижены до 40% (табл. 1).

Таблица 1 – Параметры влагостойкости искусственной кожи, %

Казеиновое покрытие	Метилакриловое покрытие	Лак натуральный	Ворсит шлифовальный	Лак ПВХ	Замша на тканевой основе	Замша на волокнистой основе
153	157	172	65	-	125	76

Таким образом, параметры, определяющие качество и высокие эксплуатационные характеристики синтетического материала, зависят от состава полимерных материалов, входящих в его состав. Те же выводы можно сделать относительно воздухопроницаемости обоих материалов. Наиболее распространенным показателем для всех соединений искусственной кожи является низкая паропроницаемость этого материала. Параметры натурального материала достигают 11, 6 мг/см<sup>2</sup>\*ч, значительно превышая синтетические образцы (табл. 2). А прочность искусственной кожи не достигает минимального значения натуральной кожи. Параметры влагостойкости и водопроницаемости синтетического материала занимают среднее значение натурального материала, но далеки от его максимальных значений. Стоит отметить, что морозостойкость поливинилхлоридных





пленок соответствует европейским потребительским свойствам, имея показатель  $-25^{\circ}\text{C}$ .

Таблица 2 – Таблица параметров физических свойств натуральной и искусственной кожи

Свойства материала	Натуральная кожа	Искусственная кожа
Воздухопроницаемость, $\text{см}^3/\text{см}^2 \cdot \text{ч}$	40–690	3,6–131
Паропроницаемость, $\text{мг}/\text{см}^2 \cdot \text{ч}$	0,5–11,6	2,7
Прочность, $\text{кгс}/\text{мм}^2$	4–10	0,5–0,7
Влагостойкость за 24 часа, %	40	15–172
Водопроницаемость, $\text{мл}/\text{см}^2 \cdot \text{ч}$	0,12–1	0,1–0,4

Продолжая сравнительный анализ натуральной кожи и эконожи, необходимо определить причину широкого спектра кожных показателей. Дубленые шкуры распиливаются на три слоя. Верхний лицевой слой (исправленная кожа) имеет неоднородную поверхность и дефекты в виде потертостей и порезов, поэтому он тисненый и обработан, возможно, в 2018 году 168 акриловых эмульсий, что ухудшает характеристики материала. А натуральная кожа с анилиновой отделкой имеет естественный рисунок без потери свойств материала. Это связано с высокой стоимостью, так как для этого требуются шкуры высочайшего качества. Для более точного сравнения натуральная кожа делится на отделанную анилином кожу и исправленную кожу. Основываясь на результатах исследования гигроскопичности, следует отметить, что данные скорректированной кожи на 0,5% меньше, чем у кожи с анилиновым покрытием. При этом параметры эконожи в два раза меньше, чем у натуральных материалов. Воздухопроницаемость эконожи превышает минимальные показатели кожи с анилиновой отделкой, показывая хороший результат. А скорректированная кожа имеет очень низкие показатели, что свидетельствует о плохой воздухопроницаемости данного вида материала (табл. 3).

Таблица 3 – Таблица параметров физических свойств натуральной кожи и эконожи

Натуральная кожа	Натуральная кожа с анилиновой отделкой	Корректированная кожа	Эконожа
Гигроскопичность, %	19,6	19,1	6,6
Воздухопроницаемость, $\text{мл}/\text{см}^2$ (по ГОСТ 938.18-70)	11,0–18,0	1,7–2,5	12,8
Истираемость, $\text{мк}/\text{Дж}$	50,6	30,3	27,8

Следует отметить, что кожа с анилиновой отделкой подвержена большему истиранию, чем коррективная кожа. По этому свойству эконожа занимает лидирующие позиции. Морозостойкость эконожи выдерживает температуру  $-35^{\circ}\text{C}$ . Также стоит рассмотреть результаты термостойкости, износостойкости и водонепроницаемости среди натуральной кожи, искусственной кожи и эконожи.

Сжигание материалов. При наличии открытого огня в течение пятнадцати секунд наиболее огнеупорным материалом является натуральная кожа, искусственная кожа приобретает значительные дефекты,

а экокожа получает сквозной прожженный участок. Определение термостойкости натуральной кожи (слева), искусственной кожи (в центре) и экокожи (справа) представлено на рис. 1.

Истирание материалов. Следует отметить, что искусственная кожа более устойчива к истиранию, а экокожа при этом теряет часть верхнего слоя. Определение степени истирания натуральной кожи (слева), искусственной кожи (в центре) и экокожи (справа) представлено на рис. 2.

Водонепроницаемость материалов. Следует отметить, что натуральная кожа впитывает воду, но влага на других материалах остается на поверхности. Но спустя долгое время после нанесения жидкости экокожа становится влажной, что характеризует то, что данный образец способен впитывать влагу. Определение водонепроницаемости натуральной кожи (слева), искусственной кожи (в центре) и экокожи (справа) представлено на рис. 3.



Рисунок 1 – Определение термостойкости разных видов кожи.



Рисунок 2 – Определение истираемости разных видов кожи.



Рисунок 3 – Определение водостойкости разных видов кожи.

При сравнении трех материалов стоит отметить, что не все полностью отвечают высоким требованиям потребителей. Кожа с эмульсионной отделкой является лучшей по всем характеристикам, но это довольно редкий и дорогой материал, так как для ее производства требуются шкуры высочайшего качества. Натуральный материал и скорректированная кожа – дешевле, но обработка полимерными материалами ухудшает ее качество. Искусственная кожа, обладающая большой популярностью, проигрывает натуральным материалам, остальные имеют удовлетворительные показатели. А такой новый материал, как экокожа, по своим свойствам превосходит корректирующую кожу, но немного уступает коже с анилиновой отделкой. Обладая высокими потребительскими свойствами,



этот экологически чистый материал имеет приемлемую цену и является альтернативным вариантом натуральной кожи.

Кожа, идущая на производство одежды, обуви и сумок, в основном сделана из покрова коровы. Для того чтобы получить материал для создания готового продукта, специально выращивают животных, с целью более выгодного изготовления шкур – остаточного продукта мясной промышленности. Это можно назвать более экологически чистым решением, ведь у этих отходов есть применение. Но, вся эта отрасль наносит сильный ущерб окружающей среде. Так, на животноводство приходится около 80% обезлесения в Южной Америке. Кожа, производимая в этом округе, часто покупается крупными брендами. Бразилия только в 2018 году экспортировала кожу на сумму 1,44 миллиарда долларов. Из-за растущего спроса на товары из натуральной кожи фермеры все чаще вырубают обширные лесных участки под свои ранчо. Антропогенная деградация лесов является одной из главных причин крупных пожаров в Амазонке. Чтобы уменьшить ущерб, H&M временно отказалась от приобретения кожи в Бразилии. Однако, к тому факту, что натуральная кожа может быть побочным продуктом животноводства, а ее применение для изготовления вещей предотвращает отправление отходов из ферм на свалки, следует сказать, что это относится только для коровьей кожи: спрос на говядину превышает спрос на кожу. Но с телячьей кожей и шкурой ягненка ситуация иная: материал более ценный и востребованный, чем мясо. Многие известные бренды, такие как Hermès и Gucci, имеют собственные фермы для того, чтобы удовлетворить потребительский спрос на дорогие кожаные изделия. Стоит добавить, что животноводство является источником выброса около 18% парниковых газов на земле. Также натуральная кожа не этична не только по отношению к природе, но и к отношению человеку: новейшие технологии в производстве кожи могут быть также представляют угрозу для жизни человека. В 2012 году было проведено исследование, как работают кожевенные заводы в Бангладеш. Данный вид отрасли вышел из-под контроля государства, и работники, не имея должной защиты, имели тесный контакт с кислотами и дубильными веществами, что плохо сказалось на их здоровье. Даже сегодня заводы, производящие натуральную кожу, в округе Хазарибаг, Бангладеш вырабатывают около 22000 куб. метров грязных сточных вод в день, содержащих в себе сульфаты хрома(III), аммония, серную кислоту и другие химические соединения, токсичных для человеческого организма.

Хром, широко применяемый в современном процессе дубления, может накапливаться в тканях организма, что способно вызывать раздражение кожных покровов, а также дыхательных путей. Вещество не вымывается из материала полностью, поэтому с подобными заболеваниями могут столкнуться и те люди, которые носят кожаную обувь из дешевого материала, в обработке которого применяли хром. Некоторые известные



бренды, как обувная компания Vagabond, отказались от обработки хромом своих изделий и в качестве альтернативы используют растительные дубильные вещества.

Приведенные аргументы дают понять, что натуральная кожа абсолютно не этична, и ее можно заменить на искусственную кожу. Однако, можно привести доводы, противоречащие данному суждению. Сейчас рынок синтетической кожи можно оценить на 25 миллиардов долларов, но к 2025 году может достигнуть 45 миллиардам. Самый распространенный заменитель кожи – это полиуретан PU (сложный полимер, состоящий из нефтепродуктов, а его получение занимает много ступень химических процессов. То есть, это пластик. Также частым полимером для создания кожзама используют поливинилхлорид PVC. Это тоже пластик, в создании которого используют ископаемые углероды. Производство пластика такого рода высвобождает парниковые газы, а разложение данных материалов займет столетия и выше. На сегодняшний день одежду из полиуретана и поливинилхлорида не перерабатывают, что также представляет большую угрозу экологии, учитывая огромный спрос на рынке на искусственную кожу. То есть, искусственную кожу также нельзя называть этичной и беспроблемным аналогом натуральной.

Таким образом, нельзя выделить из натуральной и искусственной кожи однозначного лидера. Было доказано, что натуральная кожа выигрывает по эксплуатационным параметрам и представляет не абсолютную угрозу экологии, как пропагандируется сегодня защитниками природы, но при этом не этична. Искусственная кожа хоть и более этична, в будущем представляет немалую угрозу экосистеме и по износостойкости уступает натуральной.

Однако, можно предложить натуральную альтернативу двум этим материалам, которая является экологичной, этичной и при этом устойчивой к долгой эксплуатации. Начнем с того, что самая известная альтернатива коже животных – это ананасовая кожа, или Piñatex, водонепроницаемая и стойкая ткань, которая напоминает натуральную кожу, может быть окрашена и может быть получена в разных текстурах и толщине. Изготовленная из волокон, извлеченных из листьев ананаса, она является не дорогой и экологически чистой, будучи созданной из переработанных материалов. Piñatex даже привлекла крупные бренды, такие как Puma и Camper, которые разрабатывают прототипы своей обуви из этого материала.

Другие фрукты используются для замены кожи, а в случае Fruit leather это непроданные фрукты, которые в противном случае были бы выброшены. Студенты-дизайнеры из Нидерландов разработали прототипы мешков из нектариновых и манговых шкурок, которые варят, измельчая и обезвоживая килограммы фруктов, чтобы получить устойчивый растительный текстиль без запаха, который может иметь различные текстуры и свойства.





Виноградная кожа также является новинкой, сделанная из остатков шкур, стеблей и семян виноградарства, как и MuSkin (кожа из грибной кожи), резиновая кожа (из латекса, резинового сока) и кожа из целлюлозы, извлеченной из чая чайного гриба. В Дании также разработали биоразлагаемый материал, изготовленный из остатков яблочной мякоти, используемых в производстве сидра, который является жестким и гибким и напоминает кожу и который является одним из вегетарианских производителей, одобренных PETA UK, наряду с MuSkin и Piñatex.

Пробка, с другой стороны, не стремится напоминать кожу, но может использоваться подобным образом (в обуви Vans или Nike, например, или в сумках и кошельках, о чем свидетельствует бренд Jentil). Натуральный, стойкий и водонепроницаемый, пробка даже более чем экологически чиста, причем пробковые дубы захватывают в два раза больше CO<sub>2</sub>, чем любое другое дерево.

#### **Список использованных источников:**

1. Тухбатуллина Л. М., Сафина Л. А., Хасанова Д. М. Влияние производства натурального и искусственного меха на окружающую среду. - Вестник технологического университета. 2016 г. Т.19, №6

2. Camilla Galli Macricé: Pelliccia etica: prodotti naturali senza provocare danni agli animali, è possibile?. - Continua a leggere su Green Planner Magazine. 2018 г. URL:<https://www.greenplanner.it/2018/01/15/pelliccia-etica/>

3. Филатова Е. В., Черныш И. С. Преимущества и недостатки эксплуатационных свойств различных видов кожи. . Сборник научных трудов XVII Международной конференции, XV Международного конкурса научных и научно-методических работ. Издательство: ООО "Издательство "Экон-Информ" (Москва) с. -189-192. 202 г.

4. Что такое экокожа. URL:<http://marinafur.ru/chto-takoe-eko-kozha/>

5. Экология и искусственная кожа. URL:  
<https://www.velvet.by/articles/moda-i-stil/vse-o-mode-i-stile/ekologiya-i-iskusstvennaya-kozha-ob-ekokozhe>

© Гусова Д.Т., Яруллина А.В., 2021



**УДК 675.014**

**ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ И ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ ВЛИЯНИЯ  
НАТУРАЛЬНОГО И ИСКУССТВЕННОГО МЕХА  
НА СОВРЕМЕННУЮ ЭКОЛОГИЮ**

Гусова Д.Т., Вильданова А.И.

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

Шкуры и мех животных с давних времён высоко ценились людьми. Еще представители древних цивилизаций использовали их для утепления своих жилищ и создания тёплой одежды. В XX веке был изобретен искусственный материал, имитирующий шкуру животного.

В данном исследовании приведен сравнительный анализ искусственного и натурального меха, который позволяет определить влияние одежды, созданной из данных материалов, на экологию и здоровье человека на каждом этапе производства и понять, какой мех является более экологичным. В процессе исследования были использованы следующие методы: теоретический метод, наблюдение, сравнительно-сопоставительный анализ материалов с указанием плюсов и минусов каждого.

Что же такое искусственный мех, как его изготавливают и можно ли считать этот материал экологичным? Вредит ли производство натурального меха природе? Есть ли альтернативы, способные уменьшить негативное влияние на окружающую среду и одновременно оставаться этическими?

Искусственный мех – текстильный материал, состоящий из несущего основания (грунта) и ворсового покрова. Его основным преимуществом является низкая цена. Высококачественный искусственный мех устойчив к действию микроорганизмов, легок, его просто раскраивать благодаря текстильной основе и большой ширине. Изделия не требуют специальных условий хранения и особого ухода, а разнообразие цветов расширяет сферу применения материала. Но искусственный мех обладает плохой теплоизоляцией. При его изготовлении акриловые нити, загрязняющие атмосферу токсичными веществами, которые вызывают заболевания дыхательной системы человека, закрепляют на тканевой основе из шерсти, полиэстера или хлопка. Шерсть в два раза менее экологична. Способ соединения нитей тоже важен, так как производство трикотажного полотна затрачивает меньше электроэнергии, чем изготовление тканного. Во время стирки каждая синтетическая вещь выделяет около 2000 частиц пластика, которые затем попадают в водоемы, усугубляя такую экологическую проблему как загрязнение водной среды микропластиком. Также искусственный мех низкого качества, который чаще всего видим в массовом



рынке, соответственно обладает низкой износостойкостью, поэтому быстро попадает на свалку, где разлагается до тысячи лет, отравляя почву, грунтовые воды и даже воздух, выделяю в атмосферу тонны вредных веществ. Но огромный плюс искусственного меха – это этичность.

Меховая промышленность вкладывает большие деньги в распространение и создание экологически чистого образа меха животных, поэтому в обществе распространилось мнение, что натуральный мех быстро разлагается, но при этом не учитывается тот факт, что он подвергается химической обработке в процессе производства. Для его сохранения используется много токсичных веществ: формальдегид, формалин, краски на основе цианидов, которые сдерживают процесс разложения.

Чтобы определить, можно ли считать натуральный мех экологически чистым продуктом, несмотря на то, что это неэтично, так как он получен путем убийства животных, CE Delft провела исследование «Влияние производства меха на окружающую среду», в котором было проанализировано и сопоставлено воздействие на окружающую среду производства меха и акрила, хлопка, шерсти, полиэстера, а также были определены этапы производства, которые наносят наибольший вред окружающей среде. В данном исследовании был разработан анализ жизненного цикла меха животных, который позволил определить воздействие на окружающую среду на этапах производства. Так же, были учтены экологические последствия производства 1 кг меха норок в Нидерландах (третьем по величине производителе) по сравнению с производством 1 кг другого текстиля. Рассматривался мех, получаемый на зверофермах, поскольку 85% мирового производства меха приходится на этот сектор. CE Delft опубликовали анализ этапов, начиная от приготовления корма для норок до производства одного килограмма готового меха для индустрии моды: питание животных (состав и хранение продуктов питания); содержание животных; обработка и удаление экскрементов; убийство животных; разделка животных; химическая обработка; выход готового меха; перевозка меха на продажу.

Исследование показало, что для производства 1 кг меха необходимо 11,4 норки, что означает убийство 12 животных, при этом учитывается, что для производства одного килограмма меха требуется примерно 560 кг корма. Оказалось, что фазы обработки и дубления играют огромную роль в определении воздействия на окружающую среду (использование канцерогенных и токсичных веществ – хрома, формальдегида, нафталина и других), а фаза кормления норок являются основным фактором негативного воздействия на окружающую среду (корм для норок состоит из субпродуктов животных и других промышленных отходов, кроме того, содержит костную муку, замороженную в слоях льда и хранящуюся в таком виде до кормления животных, что потребляет огромное количество энергии). На производствах по выделке пушнины используются



растворители, вызывающие респираторные и онкологические заболевания. Эти вещества могут попадать в почву и воду. Было доказано, что производство меха животных оказывает влияние на эвтрофикацию (заболачивание) и глобальное потепление. На экологию также влияет выброс закиси азота и аммиака из отходов «пушных зверей». Оказалось, что производство полиэстера и полиакрила наносит меньший вред по многим экологическим показателям. Следовательно, искусственный мех, обычно состоящий на 30% из хлопка и на 70% из акрила, более экологичен и оказывает меньшее негативное воздействие на природу.

Calvin Klein шагнул в сторону экологичного производства еще в 1994 году. У основателя бренда желание об отказе от меха возникло во время размышлений о человеческом отношении с животными.

Стелла Маккартни была одной из первых, кто полностью отказался от меха и кожи и заменил их искусственными, но этичными материалами с момента открытия бренда в 2001 году. Она доказала, что искусственная кожа может быть качественной и красиво выглядеть. Для тех, кто критиковал бренд за производство изделий из искусственного меха, написала на своем веб-сайте что, предлагая роскошный продукт без меха, который является хорошей альтернативой натуральному меху, бренд показывает, что животные не должны страдать из-за моды. Стелла Маккартни активно побуждает других дизайнеров и покупателей делать то же самое.

Ralph Lauren – еще один из модных домов, рано понявший потребность уйти от мучения животных, принял решение не использовать натуральный мех в 2006 году.

Томми Хилфигер решил использовать только искусственные материалы в 2007 году после встречи с председателем PETA Дэном Мэтьюзом на помолвке давнего борца за права млекопитающих Памелы Андерсон. Хилфигер был тронут дискуссией о процессе изготовления меха, и тотчас же прекратил изготовление моделей из данного материала.

Известная активистка – эколог Вивьен Вествуд перестала создавать коллекции из натурального меха в 2007 году после общения с корпорацией по поддержке животных, во время которой узнала, в каких ужасных условиях живут животные на зверофермах и как убивают ради меха.

В 2013 году, PVH Corp. – фирма Томми Хилфигера и Кэлвина Кляйна – объявила о прекращении применения ангоры, а с сентября 2020 года – кожи экзотических животных.

В марте 2016 года Джорджио Армани отказался от использования меха. Дизайнер отметил, что технологический прогресс, достигнутый за последние несколько лет, помог создать хорошие альтернативы, дающие возможность не использовать жестокие методы в отношении животных.

В 2017 году от меха отказался модный дом Gucci, что сильно удивило индустрию моды, так как наиболее знаменитая обувь фирмы – лоферы на





подкладке из меха. Президент и исполнительный директор компании Марко Биццарри сказал, что создание изделий из настоящего меха устарело, а оригинальность надо показывать в новых направлениях.

Донателла Версаче в 2018 году заявила, что наносить вред животным ради нужд модной индустрии неправильно. А в начале 2020 года объявила о запрете применения кожи кенгуру в своих моделях из-за роста протестов организаций по защите животных.

В 2018 года, накануне дебютной коллекции Рикардо Тиши в качестве креативного директора Burberry, модный дом заявил, что перестанет использовать мех лис, кроликов, норок и азиатского енота, но не закончит работать с овчиной. Дизайнер охарактеризовал изменения началом нового этапа в жизни бренда.

Алена Ахмадуллина, модельер из России, сотрудничает с глобальными поставщиками натурального меха и считает, что в России девушки будут всегда носить шубы не из искусственных материалов, так как они недостаточно сохраняют тепло. Также она отмечает, что натуральный мех сопоставлять с искусственным невозможно, так как это различные классификации материалов. По её мнению, причиной массового отказа брендов от производства изделий из натурального материала является влияние маркетинга

Джон Бартлетт полностью изменил свое мнение после того, как увидел видео, записанное PETA, присланное ему Стеллой Маккартни, в которой рассказывалось о реалиях меховой промышленности. Теперь его бренд Bartlett является одним из самых заботящихся о благополучии животных.

В мае 2019 года итальянская компания Prada объявила об отказе от применения настоящего меха в своих изделиях при создании своих изделий. Это преобразование стало осуществляться в коллекции Весна/Лето 2020. Модный дом принял это постановление после общения с Fur Free Alliance, а именно Обществом защиты животных США. Впрочем, на сегодня компания продаёт изделия из материалов, являющихся побочным продуктом мясомолочной индустрии, например, из овчины.

Перед представлением коллекции Pre-Fall Métiers d'Art 2019 года Chanel заявил о том, что не будет больше использовать натуральный мех, потому что он добывается вовсе не этичным путем.

Чтобы остановить эксплуатацию животных из-за производства натурального меха, мировые бренды – Версаче, Армани, Гуччи, Майкл Корс, Шанель – отказываются его использовать. Постепенно натуральное, как на подиуме, так и на массовом производстве, заменяется искусственным.

Какой из двух видов меха лучше? На этот вопрос нет однозначного ответа. У каждого материала есть свои достоинства и недостатки, оба наносят вред экологии. Нужно искать альтернативы, делать производство

натурального меха этичнее. Например, украинский бренд Devohome создает мех из конопли, а компания Escorel разрабатывает мех из вторичного пластика и мех, изготовленный из сырья и на основе переработанного полиэстера и кукурузы, который использовала Стелла Маккартни для своих изделий (рис. 1а). Вивьен Вествуд также интенсивно занимается модернизацией альтернативных тканей (рис. 1б, в). Бренд Matu применяет синтетический мех из стриженной овечьей шерсти, натуральной по своему составу, она может подвергаться переработке после утилизации. Порой к синтетическому меху относят материал, произведенный из натуральной шерсти. Но этот мех не имитируют пушнину, он отличается от нее и своими свойствами, и внешним видом. Вещи из натурального меха могут служить десятилетиями, но не могут быть переработанными. Многие дизайнеры создают новые изделия из старых, изменяя их и дополняя. Например, бренд Canada Goose запланировал полностью перейти на переработанный мех к 2022 году.



а б в

Рисунок 3 – а) шуба Stella McCartney; б) изделие Vivienne Westwood; в) изделие Vivienne Westwood

Итальянская компания Maglificio Po («Oscalito и Natyoural») из Турина заявила, что их продукция из меха альпаки не наносит никакого экологического вреда современному миру и при этом является долговечной при носке. Они провели этический стресс-тест меха.

Стресс-тест 1 – Истирание. Компания подвергла свою одежду испытанию на истирание 20000 циклов, в котором образцы ткани непрерывно втираются в пластину, покрытую тканью, чтобы объективно показать, как одежда со временем может быть повреждена путем трения.

Стресс-тест 2 – Разрывостойкость. В этом испытании образцы ткани подвергаются возрастанию давления сжатого воздуха, пока образец не лопнет. Этот тест подтвердил прочность материала.

Стресс-тест 3 – Пиллинг. Изделия были подвергнуты испытанию пиллингом (образование гранул при износе ткани). Некоторые образцы ткани были помещены в коробку (ящик для пиллинга), которая вращается со скоростью 14000 циклов и вызывает интенсивное растирание тканей.

Стресс-тест 4 – Стойкость к стирке при 40°. Одну модель из ряда меховых изделий компании стирали при 40° (температура выше рекомендуемой). Чтобы оценить высвобождение цвета, воду для стирки



сравнивали с той, что была получена после такой же обработки, проведенной на черной одежде конкурентов.

Таким образом, «Oscalito и Natyoural» доказывают, что могут быть символом ответственной моды и устойчивого производства, т.к. используют только натуральные волокна, а сотрудничают с производителями, которые гарантируют экологические и этические характеристики материалов (простота переработки /регенерации, биоразлагаемость, устойчивость производственного процесса) с целью гарантировать максимальную экологическую устойчивость продукции на протяжении всего ее жизненного цикла.

### **Список использованных источников:**

1. Тухбатуллина Л. М., Сафина Л. А., Хасанова Д. М. Влияние производства натурального и искусственного меха на окружающую среду.- Вестник технологического университета. 2016 г. Т.19, №6

2. Camilla Galli Macricé: Pelliccia etica: prodotti naturali senza provocare danni agli animali, è possibile?. -Continua a leggere su Green Planner Magazine. 2018 г. URL:<https://www.greenplanner.it/2018/01/15/pelliccia-etica/>

3. CE Delft. Влияние производства меха на окружающую среду. 2013г.

4. Melissa Cronin. The 9 Most Animal-Friendly -And Fashion Forward – Designers.2014 г. URL: <https://www.thedodo.com/the-9-most-animal-friendly-and-543512552.html>

5. Натуральный или искусственный: какой мех этичнее и экологичнее? URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/style/style/240565-fur>

6. Rosalind Jana. Почему модная индустрия разлюбила натуральный мех. 2019 г. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/pochemu-modnaya-industriya-razlyubila-naturalnyj-meh>

©Гусова Д.Т., Вильданова А.И., 2021

## **УДК 391**

### **ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА ГЕНДЕРНОЙ НЕЙТРАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ НА ПРИМЕРЕ ИСТОРИИ «ПЛАТЬЯ ДЛЯ ВСЕХ»**

Гусова Д.Т., Дерен С.С.

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

Наблюдая за последними тенденциями в мире моды, рассматривая образы звезд на красной дорожке бала Института Костюма Met Gala, можно заметить яркие изменения. Пока женщины выходят в свет в невероятных платьях, мужчины также начинают надевать этот элемент одежды, не



уступая в уверенности. Мнения людей разделяются. Хотя никого уже не смущает нейтральная спортивная одежда-оверсайз или брючные костюмы и джинсы, носимые всеми. Данное исследование ориентировано на поиск ответов на следующие вопросы: откуда исходят традиции носки платья и почему выход мужчин в нем становится острой темой для обсуждений в современном мире; могут ли юбки и платья равноправно носиться представителями мужского и женского пола, как брюки или джинсы?

Объектом исследования является феномен гендерной нейтральности. Предметом данного исследования является платье как элемент одежды человека, истоки его возникновения, причины разделения его как одежды на мужскую и женскую, предпосылки и причины появления гендерно-нейтральной моды, причины возвращения платья в мужской гардероб. Целью исследования является изучение и анализ истории платья, его проявлений в мужском гардеробе, анализ агендерной одежды как явления современной моды.

Для выполнения данного исследования использовались литературно-аналитический метод, необходимый для изучения и анализа истории костюма, истории платья, а также анализ статей из интернет-источников, содержащих информацию о современной моде; предметно-аналитический метод, методы дедуктивного и индуктивного анализа и описательно-аналитический метод, применимые для структурного разбора визуального материала.

Сегодня принадлежность к гендеру уже не определяет образ человека. Но большая часть общества всё равно не признает свободы в выборе вещей, считая правильным разделять одежду на мужскую и женскую [1]. Но кто и когда начал разделять одежду? Что послужило этому событию? Действительно ли такой спорный элемент человеческого одеяния как платье является исключительно женским?

Одежда появилась вместе с человеком около 40 тысяч лет назад. И в то время она была очень простой: большие тропические листья или шкуры животных, закрепляемые жгутами и веревками. Тем самым, первые одеяния древних людей отдаленно напоминали именно платье. История этого предмета одежды началась очень давно, и носили его и женщины, и мужчины. Ткани, формы, узоры как ничто другое помогают нам понять и показывают, как люди жили раньше [2].

Но что же тогда носили мужчины? Были ли жесткие гендерные разграничения в одежде прошлого? Поначалу одежда женщин и мужчин была очень похожа. Это были очень примитивные одеяния в виде полотнищ, которые носились всеми. Штаны же были придуманы воинственными скифами около 1 тысячелетия до н.э., так как они были кочевниками – скакать на лошади в юбке очень неудобно. Все те народы, которых завоевывали скифы, приняли штаны не сразу, римляне вовсе называли их «варварской одеждой» и запрещали в течение многих веков.





Одежда мужчин очень долгое время выглядела «по-женски»: только рабочие и бедняки носили неприемлемые в обществе штаны, а в гардеробе богачей и аристократии были шоссы, напоминавшие чулки, шорты, напоминавшие юбку, камзолы, плащи, длинные платна (у русской знати), сюртуки и прочее, напоминающие платье. И только в конце 18го века, после Великой Французской революции, в которой бунт подняли именно бедные люди в штанах – санкюлоты, все начинает меняться: денег на пошив дорогих расписных одеяний не хватает, бывлые костюмы кажутся уже очень громоздкими и сложными, и аристократы начинают носить штаны (лучше, чем у рабочих), которые постепенно становятся похожи на привычные для нас брюки (в Англии появляется тот самый смокинг джентльмена) [2].

Тем самым, раньше никто не был против одеяний из драпирующихся длинных тканей. Теперь же платья носят только представительницами нежности и обаяния. Но мода мужчин изменилась. И теперь пора меняться и моде женщин. Происходит революция в лице Коко Шанель в октябре 1926 г. – она создает маленькое черное платье под стать английскому сдержанному костюму, выражая протест вместе с многочисленными девушками и женщинами – они устали от корсетов и тяжелых неповоротливых платьев, они хотели простоты и комфорта. Также этот протест проявился в привнесении брюк в женский гардероб, что способствовало еще большим недоумениям со стороны общества [4].

Далее возникает следующее несогласие с разграничениями в одежде – женщины решительно начинают носить брюки и брючные костюмы уже вслед за Марлен Дитрих, что также не принималось обществом. Тогда Ив Сен Лоран в 1966г создает «Le smoking», показывая тем самым полное равноправие мужчин и женщин в ношении костюма [3, 5]. Итак, за довольно короткое время в первой половине 20 века произошло множество изменений в привычной для людей одежде.

Далее, в 1960-е, во время патриархальной и гендерной революции, мужчины надевали платья, тем самым создавая невероятный эпатаж для общества того времени. Чаще всего это были рок-звезды и представители эстрады, такие как Мик Джагер, Курт Кобейн. Стереотип о брюках как о единственно правильной одежде мужчин не позволял принять юбки как некогда агендерные вещи [5].

Почему же в какой-то момент истории возникло четкое разделение на мужскую и женскую одежду? Немалую роль в этом вопросе играет история одного из самых значимых мероприятий в мире моды – бал Института Костюма музея Метрополитан в Нью-Йорке – Met Gala. При Элеонор Ламберт, которая его создала, бал проводился иначе, однако с самого начала туда приглашалась элита общества и деньги с продажи билетов шли на поддержание музея. Современный вид Met Gala принял уже в 1974 году, когда к Институту Костюма присоединилась в качестве консультанта редактор американского журнала Vogue – Диана Вриланд. Так, бал стал



одним из самых ожидаемых событий года. Позднее, Анна Винтур (с 1995г) подняла Met Gala на еще более высокий уровень, и началась эпоха сотрудничества с крупнейшими мировыми брендами, которые приглашались для создания уникальных нарядов по заказу звезд. «Так устанавливаются и подтверждаются тренды – благодаря самой выставке и бравурным нарядам гостей», – говорит о задумке бала знаменитый редактор Vogue Хэмиш Боулз [9].

На Met Gala дизайнеры и звезды оценивают и восхищаются именно образом и задумкой наряда и не намерены заключать творчество в рамки стереотипов. Важно показать эмоцию, рассказать историю посредством костюма [6, 7]. Например, агендерные наряды для бала Александра Маккуина (2006), Марка Джейкобса (2013), Гарри Стайлса (2020) и др. Мужчины ежегодно стараются соответствовать теме бала, а также выражать свою индивидуальность с помощью гендерно-нейтральных образов. Женщины, например, Риана (2009), Кара Делевинь (2017), Джиджи Хадит (2019), Зендея (2018) и др., также добавляют к мягким образам маскулинные элементы [9].

Раньше людям запрещалось носить элементы одежды, которые не входили в список разрешенных, за несоответствие канонам следовало наказание. Сегодня же мир меняется и человечество живет с обновленными нормами, заключающимися в всеобщем равенстве и свободе самовыражения, и мода, как никакая другая сфера деятельности человека, отражает эти изменения, она становится гендерно-нейтральной.

Важно также обратиться к кинематографу и СМИ. В этой сфере творчества, помимо запечатления истории людей, необходимо было создание интересного образа персонажа, на которого людям хотелось бы быть похожими, элементы одежды которого захотелось бы привнести в жизнь. Так, образ идеального мужчины в костюме или смокинге (например, образы Хамфрима Богарта, Кэри Гранта), и образ идеальной женщины в красивом утонченном платье (Джин Харлоу и Кэтрин Хэпберн) «отпечатались» в памяти людей и стал образцом, которому следуют. И потому нейтральная мода воспринимается многими остро и конфликтно [8].

Далее, с конца 20 века дизайнеры начали создавать агендерные коллекции, в которых юбки и платья входят в мужские образы: в 1998 г. Вивьен Вествуд провела показ одежды осень-зима для мужчин, в которой фигурировали клетчатые пиджаки и кружевные юбки. А Dior Homme в 2004 г. во главе с креативным директором Эди Слимманом выпустил коллекцию с мужскими юбками в пол, дополнив образ базовыми вещами в виде кожаных, джинсовых курток и кед [8].

Позднее наступил спад в направлении нейтральной моды. Но уже сегодня люди на пути принятия себя и других такими, какие они есть. Мода «для всех» снова востребована [2, 3]. Так, в 2018 г., Том Браун (бренд основан в 2003 г.) в мужской коллекции весна-лето 2018 представили юбки



и платья в деловом стиле совместно с пиджаками, рубашками и туфлями. Коллекция вызвала разную реакцию у общества, однако ее высоко оценили модельеры и циники моды.

Также неопределима работа современных дизайнеров, которые смело отражают сложившиеся общественные течения в своем творчестве. Например, Telfar, нью-йоркский бренд, основанный в 2005 году дизайнером Тельфером Клеменсом, позиционирует себя как гендерно-нейтральный с самого первого дня, создавая утилитарную одежду, полную праздничности и веселья. Коллекция 2021 года попала в топы Недели Моды в Нью-Йорке. «Это не для тебя, это для всех» – главный слоган Telfar, который говорит о том, что высокая мода может быть доступна всем – людям разного пола с разными доходами [10].

Также, обратимся к довольно молодому бренду BROKE, коллекции которого проникнута африканскими мотивами. Многие изделия выполнены с помощью традиционных техник. Олуваджими, дизайнер бренда, создает гендерно-нейтральные вещи. Они разнохарактерны, эстетически наполнены и интересны. «Я считаю, что потенциал вещей не должен ограничиваться гендерной принадлежностью. Мне нравится носить и мужскую, и женскую одежду и ломать стереотипы, связанные с гендером и идентичностью», – говорит Олуваджими [11].

После рассмотрения и анализа результатов исследования можно сделать вывод о том, что платье как предмет одежды человека изначально является агендерной вещью. Разногласия людей по поводу правильности ношения платья возникли из-за постоянно меняющихся тенденций моды вследствие социальных политик, требующих ношения определенных видов одежды в пределах определенных культурных, социальных и политических требований. Также на моду платья оказали определенное влияние исторические события, кинематограф и реклама. В течение всей истории мнение о платье было различным, однако сейчас общество приходит к идее о свободе самовыражения и «одежде для всех», что послужило появлению и постепенной популяризации гендерно-нейтральной моды, отражающей тенденции, течения и идеи жизни современного человека.

#### **Список использованных источников:**

1. Нейтральная территория: что такое стиль вне гендера [электронные ресурсы]. – 2019.-25 июл.- Режим доступа: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/territoriya-vsedomvolennosti-chto-takoe-genderno-neytralnyy-stil.html>

2. Мода и стиль/ гл.ред. В.Володин. – Москва: Мир энциклопедий Аванта+: Астрель, 2008. – 479с. : ил. – (Современная энциклопедия)

3. Бас-Крюгер, МAUD. История брючного костюма: как мужская двойка стала женской классикой. – Электр.журн. (Vogue). – 2019г.- 7 окт.- Режим доступа: <https://www.vogue.ru/fashion/news/istoriya-bryuchnogo-kostyuma-kak-muzhskaya-dvojka-stala-zhenskoj-klassikoj>



4. Вradiй, Ю. 8 платьев, изменивших ход истории. [электронные ресурсы] – Электр. Журн. – 2014г. – 24 июн. – Режим доступа: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/style/style/199965-history-dresses>
5. Зелинг, Ш. Мода, Век модельеров 1900-1999/ - Италия/М. : KONEMANN, 2000. – 616с.
6. Оделл, Э. О дивный модный мир. – М.: Аст (Эксклюзивная классика), 2020. – 350с.
7. 5 фактов о Met Gala [видеозапись]/ Вовк, Анатолий. – YouTube.
8. Met Gala [эл-е источники]/статьи и фото. – Режим доступа: <https://www.vogue.ru/tag/met-gala>
9. Беленький, И. История кино. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 405с.
10. Данилов, А. Telfar. История бренда, который стоит за теми самыми сумками. [эл-е ресурсы]. – Электрон.журн. (Wonderzine). – 2020.-17 сент. – Режим доступа: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/style/style/252527-telfar>
11. Кеслер, А., Субэйр, Э. 5 молодых дизайнеров, которые развивают гендерно-нейтральную моду прямо сейчас/ [эл-е ресурсы]. – Электр.журн. (Vogue). – 2021.-26 мар.- Режим доступа: <https://www.vogue.ru/fashion/5-molodyh-dizajnerov-kotorye-razvivayut-genderno-nejtralnuyu-modu-priamo-sejchas>

© Гусова Д.Т., Дерен С.С., 2021

## УДК 687

### РАЗУМНОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ РЕСУРСОВ В ИНДУСТРИИ МОДЫ

Гусова Д.Т., Полянская Я.С.

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

Разумное потребление – это использование природных ресурсов только тогда, когда это действительно необходимо. Мода является второй по загрязнению отраслью после нефтяной промышленности. Только в материальных отходах на свалках (не обращая внимания на химическое загрязнение и потери воды) Северная Америка ежегодно отправляет на свалку около 10,5 миллионов тонн тканевых отходов, а Великобритания – 1 миллион тонн. Тканевые отходы на свалках разлагаются сотни лет, выбрасывая токсины в окружающую среду в процессе.

В то время большая часть отходов поступает от потребителей, предпотребительская производственная цепочка является значительным вкладом. В среднем 15% ткани выбрасывается на заводских этапах резки, сборки и проверки качества. Это может показаться незначительным, но с учетом того, что в год производится почти 400 миллиардов квадратных





метров ткани, одного только количества предпотребительских отходов достаточно, чтобы охватить всю Ирландию.

Концепция Zero waste – это набор принципов, направленных на уменьшение отходов до их полного устранения. Он предполагает, что все продукты производства должны иметь длительный жизненный цикл и использоваться повторно, а ресурсы должны быть возобновляемыми.

Методы сокращения отходов:

с помощью компьютерного проектирования можно сократить количество отходов;

уход в движении незавершенного;

контроль качества;

возможность переработки;

избежание некачественных материалов;

оптимизация использования материалов;

повышение производительности труда с помощью обучения навыкам;

эффективная система управленческой информации (mis) для своевременного принятия решений.

Выделим следующие методы проектирования модной одежды в соответствии с экологичными стандартами, основанные на принципе «экологизации производства»:

1) запланированный хаос;

2) георезка;

3) муляжирование;

4) повторное использование обрезков ткани и пряжи;

5) замена неотехнологиями.

Запланированный хаос, такой метод использует Tonlé, которая поддерживает концепцию zero waste. Компания в основном использует обрезки для своих идей. Офразрезки – это кусочки, оставшиеся после того, как узоры были вырезаны. Tonlé придумала некоторые умные решения, чтобы спасти эти отходы с других фабрик (а также их собственные отходы) – более крупные куски используются для одежды, а более мелкие предметы могут стать акцентами, деталями патча или превратиться в тканевую пряжу и сплетены вручную в уникальную одежду и аксессуары с нулевыми отходами.

К этому методу можно отнести технику «пазл» или «головоломка». В этой технике все детали кроя – включая воротники, отделку, карманы – расположены как пазл. Этот метод является экологически чистым методом, который был полностью изучен в отрасли.

Повышенный интерес к использованию отходов в производстве одежды начался в начале 2000-х годов начиная с линии кутюрной моды Maison Martin Margiela. Деконструкции Мартина Марджелы, такие как свитер с носками и куртка с сандалиями, представленные на выставке



Columbia College Chicago 2011 Zero Waste: Fashion Repatterned, являются эталоном апсайклинга.

Еще один яркий пример – британский дизайнер Кристофер Рейберн. С 2001 года его коллекции были построены вокруг remade, reused, recycled – будь то женская куртка-бомбер в военной форме или сумка-палатка в сотрудничестве с The North Face.

Также в этот метод можно включить крой-вычитание, разработанный модельером Джулианом Робертсом. Эта технология создания выкройки изделия, известная как «Free Cutting» или «Subtraction Cutting», состоит в основном из «негативного» пространства ткани, которое оставляется, и таким образом, где-то между классической постройкой выкройки изделия и драпировкой, рождается экспериментальная одежда, нарушающая границы привычных нам форм. Готовое изделие можно рассмотреть только на человеке.

Безотходная технология резки «Geo Cut». Особенность безотходного кроя, как метода, заключается в том, что он сочетает в себе проектирование, конструирование и раскрой в один процесс. В этом методе, сшиваются вырезанные куски ткани в форме геометрических фигур, например, квадраты, треугольники и круги. Этот метод использовался в истории, например, в дизайне кимоно. Первой, кто использовал эту технологию в 20 веке, была «королева косоного кроя» Зандра Родс.

Муляжирование. Для формирования одежды используются различные методы, такие как, драпировка, складывание, машинное и ручное сшивание. Здесь модельер может поиграть с тканевыми драпировками, чтобы сформировать новые дизайны. Плиссировка – прямоугольные куски текстильных отходов складываются и формуется в предмет одежды. Драпировка обрывками ткани – дизайнер может драпировать лоскутки ткани по форме платья, чтобы создавать новые дизайны. Сборки, складки, вытачки и косой крой можно использовать для создания формы одежды, не обрезая и не тратя ткань впустую.

Повторное использование обрезков ткани и пряжи. Ткань создается с использованием остатков пряжи с трикотажных фабрик, а затем вяжутся нити непосредственно по форме предмета одежды таким образом, чтобы полученная одежда была полностью бесшовной. Больше никаких отсечек или остатков. В Украине это направление активно развивает бренд Ксения Шнайдер. Во время карантина основатели бренда Ксения и Антон запустили проект «Рубашка». Одежда в технике пэчворк сшита из лоскутков тканей, оставшихся у них и у других производителей после производства.

Замена старой технологии кроя и шитья новыми безотходными или менее безотходными технологиями, которые включают:

1. 3D-печать – производство одежды в больших масштабах может привести к нулевому производству отходов. 3D-печать, также известная как аддитивное производство, – это процесс изготовления трехмерных твердых



объектов с использованием цифрового файла. Последовательные слои материала накапливаются в аддитивном процессе до тех пор, пока объект не будет создан.

2. Прямой рисунок на ткацком станке (DPOL). Как правило, прямоугольники ткани ткут, а затем разрезают; компьютеры DPOL ткут ткань в требуемой форме рисунка, тем самым устраняя образование отходов. Бренд «Август» сократил потери ткани на 15%, а также экономит энергию, труд, время и использование химических веществ, используя эту технику.

3. Бесшовное вязание – это старая техника, при которой пряжа вяжется в готовую одежду. Этот метод не предполагает раскрой ткани и, таким образом, уменьшает образование отходов. Спортивная одежда, трикотаж, нижнее белье и защитное снаряжение, как правило, производятся с использованием бесшовного вязания. Технология бесшовного вязания используется в технологии Nike Flyknit и Adidas Adizero Primeknit.

Сегодня мы видим только начало. До сих пор ни один модный бренд не стал полностью безотходным. Для устранения неэффективности использования материалов, энергии и человеческих ресурсов необходимо придерживаться стратегии «Zero waste». Следует принимать высококачественные поставки, чтобы швейные компании могли обеспечить качественное и быстрое производство с минимизацией потерь. Используемые материалы, оставшиеся после производства, должны быть тщательно отсортированы во время производства. Следует спланировать надлежащую утилизацию отходов. При превращении ткани в предмет одежды используются различные аксессуары. Одежду можно назвать экологически чистой, только если каждая деталь одежды соответствует экологическим требованиям. Следует приложить особые усилия для изготовления экологически чистых аксессуаров, таких как пуговицы, молнии, пряжки, кожаные аксессуары, клеи и крючки, чтобы они лучше соответствовали окружающей среде.

Для достижения устойчивого будущего необходимо проявить большую компетентность в использовании всех ресурсов, чтобы удовлетворить потребности всех и каждого. Сокращение отходов можно практиковать не только в производстве одежды, но и в операциях по переработке текстиля, особенно во влажной обработке. Химические вещества, используемые для обработки текстиля, могут быть заменены более устойчивыми технологиями. Такое исследование может быть проведено в будущем для тщательного мониторинга всех процессов в текстильных подразделениях, и можно подумать о методах сокращения количества отходов, вносимых текстильным подразделением. Zero waste – это целостный системный подход, направленный на ликвидацию отходов, а не на управление ими. Устойчивость – это решение для ведения торговли в наше время, особенно если компания экспортирует свою продукцию другим



компаниям. Выброшенные ненужные ткани могут выступать в качестве нового ресурса и потенциала для обогащения.

### Список использованных источников:

1. Определение техник безотходного кроя на основе анализа практики дизайнеров конца XX – XXI века. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21700031>
2. Стремимся к нулю: Zero waste в моде. URL: <https://www.buro247.ua/fashion/zero-waste.html>
3. "Ноль отходов". Обрушит ли разумное потребление мировую экономику? URL: <https://www.bbc.com/russian/features-50206911>
4. Осознанное потребление: что это такое и почему о нем нужно задуматься каждому. URL: <https://lifehacker.ru/osoznannoe-potreblenie/>
5. ZERO WASTE FASHION. URL: <https://slide-share.ru/zero-waste-fashion-239968>
6. Одно из будущих направлений моды — zero-waste дизайн URL: <https://www.seb.lv/ru/forum/predprinimatelstvo/odno-iz-buduschikh-napravleniy-mody-zero-waste-dizayn>
7. Разумное потребление. URL: <https://mcmag.ru/tag/razumnoe-potreblenie/>

© Гусова Д.Т., Полянская Я.С., 2021

## УДК 7.05

### ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МОДЫ И РЕЛИГИИ В КОСТЮМЕ

Давыдова Д.Э., Кравец Н.А.

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

Мода визуализирует внешнюю сторону культуры, при этом она не может не вбирать в себя этнические и религиозные стороны общества. Самые именитые кутюрье предлагают «религиозный стиль», подразумевающий ношение одеяния свободного покроя, скрывающие контуры тела и покрывающие голову у женщин. Существует и другой вариант заимствования, который предлагает использование религиозных мотивов на одежде, взятых из библейских сюжетов и церковного декора. Рассмотрим взаимодействие конкретных религий с модой.

Ислам. Возникновение понятия «Мусульманская мода» связано с регулярными показами и конкурсами по всему миру. Например, показ Online Islam «мусульманская осень», на котором представлена одежда не только для мусульманок, но и для людей, которым нравится скромная и красивая одежда; в Казани проходит International Competition of Islamic Fashion; в Саратове проходит показ, в котором моделями являются



прихожанки местной мечети с целью популяризации мусульманского костюма в регионе.

На стыке мусульманской религии и моды возникло такое понятие, как «еврохиджаб», оно обусловлено стремлением молодых мусульманок стремиться к моде и при этом соблюдать нормы шариата. Еврохиджаб разработали студенты американского университета дизайна на базе абайи-широкополого платья (рис. 1). Также адаптировать мусульманский гардероб к европейской моде помогают палантины с различными экзотическими рисунками. При создании мусульманской одежды дизайнеры используют и традиционные для региона материалы, и редкие для арабских стран материалы, такие как мех, джинсовая ткань. За трансформацией хиджаба стоит гораздо больше, чем просто веяние моды, это смена мировоззрения мусульманских женщин, их стремление к эмансипации. Дизайнерами давно разработаны спортивные хиджабы и купальные костюмы (буркини) для массового производства, в которых они могут появиться в обществе.

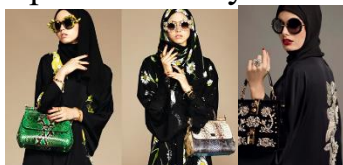


Рисунок 1 – Варианты еврохиджаба от Дольче и Габбана

Специально для мусульман разработана современная техника, которая содержит в себе тексты и аудиофайлы священных писаний. Помимо этого, данная техника позволяет узнать местонахождение любой мечети по всему миру и содержит в себе компас, который указывает на Мекку, чтобы знать в какую сторону молиться. Все это включает в себе моду на религиозные атрибуты и пользование статусных предметов [1]. Таким образом, представители Исламской религии демонстрируют высокую заинтересованность и участие в мире моды и современных технологиях, чтобы объединять древние традиции с современным образом жизни. На эту задачу откликнулись как представители мусульман, так и европейские дизайнеры.

Христианство. Католицизм. Самой узнаваемой религией в фешн-среде считается Христианство, а именно католическая ветвь. Это связано с особенностями менталитета католиков, их отношением к религии и, конечно же, с численностью верующих в мире. По данным центра Pew Research Center ту или иную форму христианства исповедуют 32% населения Земли.

Элементы католической религии мы наблюдаем в костюмах Коко Шанель – любимые черные платья и белые воротнички из монастырского детства главной модернистки XX века. Баснословный rose shocking ее зачатой соперницы, сюрреалистки и скандалистки от моды Эльзы Скиапарелли – это не что иное, как цвет мантий католических патриархов, торжественные сборища которых она наблюдала из окон своей квартиры

напротив собора Святого Петра. Сходство с одеяниями францисканских монахов угадывалось и в работах Кристобая Баленсиаги [2].

Постмодернистские 1980-е позволили дизайнерам обращаться с религиозной символикой запросто – гигантские кресты, украшенные разноцветными камнями и стразами, стали любимым модным украшением. А знаменитая обложка американского Vogue 1988 года, на которой кутюрный топ Кристиана Лакруа с вышитым во всю грудь крестом был надет со стираными джинсами Guess, вообще открыла новую эру во взаимоотношениях высокого и низкого, сакрального и бытового (рис. 2). И то, что это была первая обложка Анны Винтур в качестве главного редактора американского Vogue, лишь четче обозначило все эти вехи. Конечно, 1990-е с их раскрепощенностью могли позволить Жан-Полю Готье вышивать осененный нимбом лик Христа на поясах-триптихах в зимней коллекции Haute Couture 1997, а Александру Маккуину в том же году – поместить фрагменты ренессансного распятия на сложнейшего кроя жакет, превращая церковную живопись XV века в замысловатый принт. Ну и, конечно, Джанни Версаче внес свой весомый вклад в освоение католической символики и перенесение ее на подиумы и в реальную жизнь. И сегодня именно его наследники поддерживают выставку словом и делом [2].



Рисунок 2 – а) обложка американского Vogue 1988 г., б) показ коллекции Versace весна-2018

Византийское средневековое искусство знаменито своими мозаиками с изображением святых и сложных орнаментов. (рис. 3). Такой масштаб, величие и роскошь исполнения икон и храмового убранства не могли не привлечь современных дизайнеров и кутюрье, поэтому византийская мозаика нашла свое отражение и в высокой моде. Например, знаменитая коллекция Дольче и Габбана «Cavalera», 2003 г. (рис. 3). Источником их вдохновения стал кафедральный собор Монреале в Сицилии (основан в 1174 году). Кроме имитации роскошных мозаик на одежде и обуви, были выполнены высоким ювелирным мастерством короны, характерные для женских одеяний, изображаемых на иконах XIII века. В качестве аксессуаров на моделях были огромные кресты. Форма и дизайн обуви и сумок данной коллекции современные, но полностью стилизованы орнаментами, сюжетами, цветовой гаммой христианских храмов и икон.



Рисунок 3 – а) мозаики Собора Св.Софии в Константинополе, б) коллекция Дольче и Габбана «Cavalera», 2003 г.

Христианство. Православие. О моде в Православии говорят, естественно, с осуждением – ведь мода предполагает поверхностное увлечение чем-либо. Причем увлечение, связанное прежде всего именно с массовостью распространения предмета или его престижностью, но не всегда с его глубиной. Православие же как духовно-интеллектуальная традиция включает в себя и глубины интеллектуальные, и высоты духа. Тем не менее, Православие подчёркивает идеал женщины как нежный, женственный образ жены и матери, а мужчин – сильный, мужественный, но любящий образ отца, т.е. четко разделяет гендерную принадлежность. Красота православного человека должна исходить из красоты его внутреннего мира, души и отражаться на внешности, как следствие. Что же касается служителей православного христианства, то их одеяния уже несут сугубо символическую функцию.

Существующие по всему миру православные храмы, иконы, внутренние убранства, внешняя архитектура, цветовая гамма, декор и одеяния служителей достойны внимания современных художников и модельеров для вдохновения и развития религиозного искусства. Однако, мировые кутюрье не обращались за источником вдохновения в православную церковь. В этом не было необходимости и заинтересованности публики. Любая попытка использовать православное религиозное искусство в фэшн-индустрии расценивается как антирелигиозная пропаганда.

Рассмотрев взаимодействие модной индустрии и религии на примере Ислама и Христианства, можно сделать выводы о том, что мусульмане больше всех заинтересованы во внедрении их религиозности в обыденную жизнь. Прежде всего, это связано с их культурой, которая базируется на религии. В России, например, православие не входит в культуру общества, быть христианином – индивидуальный выбор. Сильнее всего в Российском обществе происходит конфликт между церковью и молодежью. Православие не идет навстречу современному обществу, сохраняя древние традиции. Таким образом, существует проблема адаптации Христианства в современной России. Дизайн одежды может предложить варианты решения этой проблемы, объединив особенности Христианства и потребности современного общества.



## Список использованных источников:

1. Ляушева С.А. Мода и этнорелигиозные традиции: специфика взаимодействия / С.А. Ляушева, Т.С. Позднякова -научный журнал «Вестник АГУ» выпуск 4, 2016г
2. Михайловская Ольга. Бог с ними: как складывались отношения моды и религии на протяжении XX века. /О.Михайловская – журнал Vouge, 22 апреля 2018 г.
3. Большая советская энциклопедия. Статья: Аршакиды армянские; Лит.: Очерки истории СССР. III–IX вв., М., 1958, с. 167–93.
4. Захаржевская, Р.В. История костюма: от Античности до современности. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 306 с.
5. Как мода взаимодействует с современными технологиями, 2019: стат. [Электронный ресурс]: URL: //http: //theblueprunt.ru

© Давыдова Д.Э., Кравец Н.А., 2021

## УДК 7.05

### МОДНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ВЯТСКОЙ ИНКРУСТАЦИИ СОЛОМКОЙ

Ерохина Е.А., Третьякова А.Е.

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

Историю шкатулок можно проследить на глубину в несколько столетий. Принято считать, что первые шкатулки начали делать умельцы из Китая и Японии. С тех времён их вид особо не менялся, но сегодня эти предметы изготавливаются из современных материалов и навороченных механизмов. Схема сборки также была усовершенствована. Неважно из чего именно шкатулка была сделана, каждая из них имеет свой маленький секрет [1].

По утверждению историков, шкатулки создавались для хранения драгоценностей и украшений. Пару веков назад восточными умельцами были изготовлены уникальные маленькие ящики разной величины и формы, которые украшались при помощи смолы лакового дерева. Так как мастера стремились быть лучшими в рукоделии, то соревнуясь между собой, они применяли разные методы обработки. Мастера декорировали шкатулки слоновой костью, тканью, дорогими камнями и другими элементами. Такие старинные шкатулки и сегодня оценивают, как настоящие шедевры. Русскими мастерами создавались шкатулки с необычной и хитрой конструкцией. В некоторых ящичках устанавливали секретные кнопки, после нажатия на которую шкатулка открывалась. Такой вид шкатулок всегда пользовался спросом [2].





Русскую шкатулку мастерили с филигранной отделкой крышки. На ней изображали удивительные узоры и даже целые сюжеты. Самые первые шкатулки изготавливали из древесины. Немного позже мастера стали пробовать делать их из папье-маше и прочих редких материалов.

Берёза считается символом русского пейзажа благодаря капю. Этот нарост можно найти на разных деревьях, однако именно берёзовый стал популярным из-за своей прочности и красоты. Шкатулки из данного материала украшали дома царских особ. Своим узором она дополняла общий интерьер и вносила свою ноту роскоши.

Один из ярких примеров искусства создания шкатулок – вятские шкатулки, инкрустированные соломкой. Аппликация из соломки и применение соломки в украшении плетеных изделий использовались на Вятке еще в конце XIX века. На Казанской выставке 1890 года мастер Иван Васильевич Садаков представляет игрушечные тележку, стол, диван, два стула, окрашенные черной краской и оклеенные соломкой или, как принято говорить сегодня, инкрустированные соломкой [3]. Впрочем, прежнее название художественного приема «аппликация из соломки» является более точным, поскольку соломка именно наклеивается на поверхность изделия, а не врезается в нее. Однако эффект рисунков, составленных из кусочков соломки, нарезанных ромбами, квадратами, треугольниками, полосками, кругами, переливающимися как перламутр, таков, что кажется именно инкрустацией. Отсюда и возникло ныне употребляемое название.

Простенький поначалу соломенный рисунок на детской мебели, распространяясь среди вятских игрушечников, постепенно усложняется. Быстрота работы, несложность приемов, отсутствие сложных инструментов стали причиной быстрого развития ремесла. Со временем появились в этом промысле свои мастера.

В 1952 году в артель был приглашен для обучения инкрустации Александр Иванович Васнецов, известный мастер, делавший образцы шкатулок с перламутром. Для обучения были отобраны 5 лучших учеников из мастеров-резчиков геометрической резьбы [4].

В 1961 году на выставке в Ленинграде в Музее этнографии изделия орловских мастеров, инкрустированные цветной соломкой, были признаны лучшими из подобных на выставке. В 1962 году партия таких шкатулок отправилась для продажи в Англию и Францию.

Другой мастер, Георгий Алексеевич Кырчанов, не только обновил халтуринскую шкатулку, но и создал новый стиль и технологию инкрустации соломкой. Цветная соломка была заменена на натуральную, не окрашенную. Орнаменты из такой естественной по цвету соломки создают более сильный эффект, напоминая перламутровое свечение [3]. Ещё одним новшеством Георгия Кырчанова стало расширение форм резанной соломки. Круги, полукружия, овалы, скобки дают возможность создавать орнамент любой сложности, включая растительный. Мастер изменил и технологию



крепления соломенных узоров на дерево – отказал от клея и применил нитролак.

В результате Кырчанов стал основоположником того ремесла, которое сейчас называется вятской инкрустацией соломкой. К нему в Орлов приезжали учиться новой технологии мастера из города Кирова со старейшей и самой крупной фабрики художественных изделий «Идеал». Здесь тоже был организован цех инкрустации соломкой, где мастера, освоив новую технологию, стали создавать свой собственный «идеаловский» стиль инкрустации. Во многом они опирались на традиции, уже укоренившиеся на предприятии – орнаменты вятской геометрической резьбы. Поэтому и соломенные узоры на предприятии «Идеал» составлялись только из геометрических элементов [4].

Сама же технология инкрустации соломкой такова. Соломка тонко очищается, отбеливается или подпаливается – от желтого до коричневого цвета. Орнамент наносится на тонированное темное дерево. В этом и была заслуга художников «Идеала», не слепо скопировавших кырчановскую инкрустацию, а давших ей еще одно направление. Сейчас традиции прежних мастеров предприятия «Идеал» продолжают художники и мастера предприятия преемника «Идеал Плюс».

Используют инкрустацию соломкой при оформлении матрешек и на предприятии «Вятский сувенир» (Нолинск) [2].

В городе Кирове с 1991 года работа предприятие, специализирующееся на производстве шкатулок с соломенной инкрустацией – ООО «Вятские промыслы». Главный художник предприятия Елена Юрьевна Солоницына разработала свой стиль инкрустации соломкой на небольших по размерам деревянных шкатулках, ларцах, сундучках, пеналах, коробочках. Изделия имеют темный фон, геометрический, но очень мелкий и изящный орнамент, создающий эффект металлической насечки. Новая методика инкрустации, используемая при работе, обеспечивает великолепное качество готовых изделий.

#### **Список использованных источников:**

1. <https://www.dvaveka.ru/blog/istoriya-poyavleniya-shkatulok/>
2. Официальный сайт Киров и Вятка - <https://вятка.рф/>
3. <http://nhp43.ru/история-народных-промыслов/инкрустация-соломкой>
4. <https://www.liveinternet.ru/users/4262933/post393132661>

© Ерохина Е.А., Третьякова А.Е., 2021



**УДК 658.512.2**

## **СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОГО КРОЯ И ПРИНТОВ ПОСРЕДСТВОМ ПРИМЕНЕНИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ**

Жукова А.А., Коробцева Н.А., Кузьмин А.Г.

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

В современном мире производство одежды является одним из самых вредных для экологии. Количество производимой продукции в индустрии моды достигло своего пика, а понятие быстрой моды заставило производства несколько раз в год выпускать новую продукцию, пестрящую разнообразием. Переработка вышедших из моды вещей в таких масштабах стала практически невозможной.

В индустрии моды в последние годы происходит технологическая революция, направленная на поиск более экологичных вариантов производства одежды. Универсализация кроя также позволяет сократить ассортимент производимых продуктов, что позволяет сократить масштабы не только энергозатрат производства, но и выбросов, наносящих ущерб экологии. Тренд на универсальность породил такое понятие, как оверсайз.

Оверсайз – это термин, используемый в мире моды для обозначения одежды свободного кроя. Такую одежду производители часто предлагают в одном размере, ее крой дает возможность использования данной продукции как женской, так и мужской аудиторией, обеспечивая посадку на различные роста и полнотные группы.

Нашей целью было совершенствование процесса проектирования авторской коллекции на основе цифровых технологий и разработки универсального кроя. Для этого было изучено техническое обеспечение систем автоматизированного проектирования одежды, которое позволяет автоматизировать все этапы проектирования: от создания лекал до примерки. Программы моделирования и конструирования на базе САПР обладают большой мобильностью за счет переноса примерки в цифровую среду и использования инструмента 3D-примерки и моделирования. В настоящее время создать универсальный крой возможно с помощью 2D и 3D-цифровых технологий с наименьшими затратами времени и физических средств. Для того чтобы точно выверить универсальную посадку на разные типы фигур, не прибегая к реальному раскрою лекал на ткани, используется инструмент 3D-примерки (программа CLO 3D, версия 6.1). Данная программа дает возможность в реальном времени примерить цифровые лекала и настроить их необходимым образом, исключив недостатки посадки и сделать ее реально универсальной уже до физического раскроя [1].

Нами была проведена разработка лекал в 2D программе САПР Grafis V 11.00 (рис. 1), далее осуществлена примерка (рис. 2), в результате необходимой коррекции посадки на мужской и женской фигуре, получили (рис. 3).

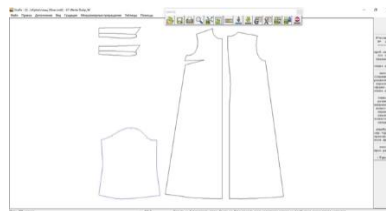


Рисунок 1 – Разработка лекал верхней одежды в программе Grafis V 11.00.



Рисунок 2 – Виртуальная примерка в программе CLO 3D 6.1.



Рисунок 3 – Виртуальная примерка модели на мужскую фигуру в программе CLO 3D 6.1.

Может показаться, что стандартизация и универсализация моды делает ее менее разнообразной, лишает потребителя возможности выделиться, но в этом случае на помощь дизайнерам приходят современные технологии нанесения принтов на материал и непосредственно крой. Таких технологий в настоящее время достаточно много.

В настоящее время печать возможна практически на любом производимом материале, в том числе и сразу по крою, и современные институты дизайна всячески развивают и внедряют печать на ткани как способ создания уникального образа.

В нашем университете в инженеринговом центре возможно осуществить несколько способов нанесения рисунка на ткань:

1. Шелкография, которую также называют трафаретной печатью. Шелкография – это разновидность трафаретной печати, в которой в качестве материала для изготовления печатной формы используются специальные полиэфирные, нейлоновые или металлические сетки малой толщины с высокой частотой расположения нитей.

2. Прямая печать на ткани – отлично показывает себя при нанесении рисунков на хлопковые вещи. Перенос изображения подобен обычной



печати на бумаге или иных стандартных носителях, но требует принципиально иного печатного блока и красок на основе оксидов металлов, способных надёжно удерживаться на ткани. Для светлой ткани используется обычный алгоритм работы струйного принтера. На темную ткань сначала наносится специальный праймер, после чего используется та же технология, что и для светлых тканей.

3. Сублимационная печать, которую можно использовать только на синтетических тканях белого цвета. Сублимационная печать – это способ переноса специальных чернил с временного цифрового носителя на текстиль. Технология нанесения заключается в быстром нагреве (до 200°C) красителя, в результате чего он сублимирует, переходя в газообразное состояние, и глубоко проникает в переплетения волокон

4. Термотрансфер или флекс-печать. Осуществляется с помощью специальной пленки. Это вид печати, относящийся к термопереносу. Изображение на сверхтонкой пленке вырезается плоттерным станком и монтируется на изделие под высокой температурой и давлением. Использование технологии требует большого объема ручной работы, поэтому используется при небольших тиражах [3].

Инжиниринговый центр РГУ А.Н. Косыгина предоставил возможность для освоения всех видов печати и выявления их достоинств и недостатков.

Для проектирования модельной универсальной конструкции верхней одежды с применением печати, как основы для создания коллекции, был выбран сублимационный способ печати по крою изделия, так как он позволяет повысить качество получаемого изображения, выводимого на больших форматах, улучшить качество цвета. Использование красок, состоящих на водной основе, делает технологию более экологически безопасной. Печать по крою выбрана с целью повышения качества принта на этапе сшивания изделия, экономии ткани на раскрой и правильного расположения принта на готовом изделии (рис. 4).



Рисунок 4 – Расположение принтов по крою изделия в программе CLO 3D 6.1.

Таким образом, современные цифровые возможности позволили создать универсальный крой, не лишая проектируемую одежду уникальности в виде авторского принта, используемого по крою изделия, а технологии, используемые для производства, повысят экологичность в ее производстве.



## Список использованных источников:

1. Саиди Д.Р., Домулуджонова Н.А. Моделирование конструкции одежды по технологии 3D // Universum: технические науки : электрон. научн. журн. 2019. № 1 (58). URL: <https://7universum.com/ru/tech/archive/item/6879> (дата обращения: 29.10.2021)

2. Алибекова М.И., Белгородский В.С., Осипова А.А., Андреева Е.Г., Фирсова Ю.Ю. ИНТЕРАКТИВНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ В ВИРТУАЛЬНОЙ СРЕДЕ//В сборнике: ИННОВАЦИИ И ТЕХНОЛОГИИ К РАЗВИТИЮ ТЕОРИИ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ «МОДА (МАТЕРИАЛЫ. ОДЕЖДА. ДИЗАЙН. АКССЕСУАРЫ)». Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Фёдору Максимовичу Пармону. Москва, 2021. С. 7-13.

3. Лепетя П. Ю., Петрова Е.И. Способы печати на материалах для одежды// Universum: прочие технологии : электрон. научн. журн. 2020. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-pechati-izobrazheniy-na-materialah-dlya-odezhdy/viewer> (дата обращения: 05.11.2021)

© Жукова А.А., Коробцева Н.А., Кузьмин А.Г.

УДК 391.2:746.346.001.33

## АНАЛИЗ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ УЗБЕКСКОГО ТРАДИЦИОННОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА

Закиряева Н.Г., Пулатова С.У.

*Бухарский инженерно-технологический институт, Узбекистан*

Важной задачей при изыскании рациональной конструкции современной одежды является выявление традиций и форм, отдельных элементов национальной одежды, отражающей многовековой опыт жизнедеятельности и приспособленности к природным условиям своей земли.

Одежда создается народом в течение всей его многовековой истории. Особенности её стиля обусловлены многими факторами: основными занятиями народа, климатическими условиями, уровнем развития производительных сил, традициями.

Прежде всего следует отметить связь национальной одежды с основным занятием народа – земледелием и ремесленничеством, которые отложили свой отпечаток на одежду.

Поэтому, определённый теоретический и практический интерес представляет анализ национальной одежды с позиций, близких к



конструированию, которые сейчас в значительной степени определяют современный взгляд на одежду.

Национальная одежда неразрывно связана с историей народа, отражает его национальные особенности и отличается этническими признаками, заключёнными в материально-духовных памятниках. Одежда узбекского народа очень разнообразна и привлекательна. Она подразделяется, как и всякий другой тип одежды, на мужскую, женскую и детскую одежду, в соответствии с возрастными признаками подразделяется на детскую, молодежную одежду, одежду для людей среднего возраста и пожилых людей. Вместе с этим формируются также региональные особенности одежды, проявляется социальный статус человека, место и время, в котором он жил, радостные или печальные события в его жизни.

Костюм народов бухарского региона издревле славился своими национальными золотошвейными изделиями, ассортимент которых был весьма разнообразным и включал в себя золотошвейные халаты, платья, шаровары, чапаны, безрукавки, головные уборы, обувь и аксессуары.

Покрой и форма костюма формировались в течение всей многовековой истории народа и развивались на основе их образа жизни, эстетических идеалов, практической деятельности человека и выполняемых им функций. Костюм в процессе своего развития выполнял большое количество функций, которые можно разделить на несколько групп, исходя из их сущности [1]:

- защита человека от негативного воздействия окружающей среды;
- создание благоприятных условий для его трудовой деятельности и отдыха;
- отражение принадлежности к определенному сословию в обществе, указывая на социальный статус человека;
- служил своеобразным ритуалом в религиозных и бытовых обрядах людей;
- служил удобным инструментом для реализации своих эстетических идей;
- выполнял функцию транспортировки информации из истории в будущее.

Традиция женской национальной одежды сохраняется в большей степени среди женщин старшего поколения, а также в некоторых молодых женских костюмах. Церемониальная одежда также сохранилась в неизменном виде [2].

Состав и форма женской одежды различны для разных возрастных групп и в течение последующих десятилетий в этой сфере можно наблюдать различные изменения.

Традиционная узбекская женская одежда состояла из рубахи, шаровар, халата и паранджи (которая считалась обязательной верхней одеждой городских женщин и надевалась на голову при выходе на улицу).

Комплект женской одежды дополняли безрукавки, короткие халаты «мурсак», а также разноцветные платки и тюбетейки. Обувь изготовлялась из кожи и включала в себя ичиги, сапоги и тапочки «кауши». Элегантность женской одежды, ее разнообразие и красоту подчёркивали украшения, изготовленные искусными узбекскими ювелирами [3].

В прошлом основным традиционным женским нижним бельем было длинное платье и шаровары – «лосим». Длина платья опускалась до лодыжек, а часть юбки расширялась. Ворот рубашки молодых девушек был отложной, а края украшены вышивкой или выполнялись из ткани другого цвета. С двух сторон воротника крепились застежки, застегивающиеся на тесьму и пуговицу. Ворот платья замужних женщин имел более открытую форму длиной около 25 сантиметров. В Бухарской и Самаркандской областях на края выреза горловины украшались специальной тесьмой «джияк», вышитой золотыми нитями. Рукава платья были прямыми длинными, спускающимися на запястья. К самому концу рукаву пришивался отрезок длинных и широких рукавов, отделанными вышивкой от локтя до запястья (рис. 1). В старину эта часть рукава была съёмной и её снимали во время работы. Традиционная праздничная женская одежда (рис. 1) состояла из нижней нательной рубахи, верхнего нарядного платья, головного убора и паранджи [4].



Рисунок 1 – Женская нарядная национальная одежда: нижняя рубаха с длинными вышитыми по низу рукавами; верхнее платье с золотошвейной вышивкой и паранджи

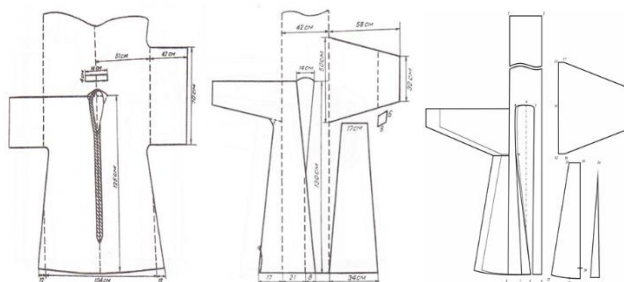


Рисунок 2 – Туникообразная женская традиционная одежда

Нарядные и повседневные платья были идентичны по пошиву. Единственное различие между ними заключалось в цвете, фактуре ткани и декоративности отделки одежды. На вороте женских платьев пришивалась вышитая или украшенная цветная полоска (рис. 2). В Бухаре на дорогую одежду шили вышитую золотой нитью тесьму «джияк». Во многих местах пожилые женщины использовали обычную шерстяную ткань или кусок полосатой ткани в качестве «джиака». Вырез горловины женского платья



постоянно менялся. Замужние женщины носили открытый вырез горловины, украшенный специальной широкой богато вышитой тесьмой, называемой «пешкурта» длиной до линии талии. Оно было без воротника и ворот платья застегивался на пуговицу и воздушную петлю (иногда завязывался ремешком). Некоторые образцы древней национальной рубахи сохранились до сих пор, в основном в качестве одежды для стариков и маленьких детей [5].

Женщины при выборе платья для себя обязательно обращали внимание на цвет ткани. Девушкам больше нравились платья из тканей красного цвета. У многих народов красный цвет считался символом молодости, любви, радости. Женщинам среднего возраста были характерны платья из тканей голубых тонов. А женщины постарше предпочитали синие, зеленые, белые платья. Издревле белый цвет считался знаком целомудрия, очищения от грехов. Возможно, именно поэтому ношение стариками белой одежды связано с представлениями о том, что для того, чтобы спокойно уйти в мир иной, необходимо сначала очиститься от всех грехов [6].

Хлопчатобумажные ватные халаты «чапан» – это ещё один тип женской верхней одежды, которая, в отличие от мужских халатов, имеет более длинный стан, более открытый воротник и большую ширину (рис. 3а). Рукава женского чапана короче и шире, чем рукава мужского.



Рисунок 3 – Женская традиционная национальная верхняя одежда: а) «чапан»; б) «мунисак»

Мунисак (рис. 3б) – особый вид женской одежды, выполняющая роль верхней одежды. У него нет воротника, хотя его форма почти такая же, как у традиционных туникообразных платьев. Боковые части «мунисака» под мышками собраны в складки. Мунисак был распространен в Самарканде, Бухаре, Ташкенте, Ферганской долине и Хорезме. Самаркандские отличались от мунисаков других регионов обилием складок под мышками, перекочевавшими даже на заднюю часть мунисака, придавая женскому телосложению еще большую элегантность и особый шик [7].

Раньше мунисак считался свадебным, праздничным нарядом, а с конца XIX века его носили как траурное платье. Такое своеобразное изменение функции одежды объясняется следующим образом: «одежда в некоторых случаях превращалась из простого повседневного предмета в предмет религиозного ритуала. Они рассматривались как идейное явление, а не материальная вещь. Одежда, таким образом, поднялась до уровня



духовной ценности. Под влиянием определенных обрядов – праздников, традиций, семейных торжеств – отношение к одежде менялось» [8]. На основе анализа национальной одежды была разработана следующая классификация форм женской традиционной национальной одежды.

Таким образом, исходя из анализа конструктивного построения образцов национальной одежды можно заключить, что при создании народного костюма исходили из этнического и антропологического типа людей данной области, технических условий производства, свойств материалов, эстетических идеалов. В основу женской одежды положен схожий с мужской туникообразный покрой. Свободная объёмная форма одежды образовывала гарантированный воздушный зазор между телом человека и одеждой, обеспечивая этим вентиляцию пододёжного пространства и хорошую свободу движений. Ряд таких особенностей национальной одежды как специфичный покрой рукава, свободная объёмная форма, рациональный пакет материалов наиболее оправданы для климатических условий Узбекистана и могут быть использованы в современной одежде.

#### **Список использованных источников:**

1. Хасанбаева Г.К., Чурсина В.А. Костюм тарихи. Т.: Узбекистан, 2002. -485с.
2. Мукминова Р.Г., Сухарева О.А. Костюм народов Средней Азии.М.: Наука, 1979. -347 с.
3. Лобачева Н.П., Сазонова М.Н. Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана.М.: Наука, 1989.-432 с.
4. Гончарова П.А. Золотошвейное искусство Бухары. Т.: Узбекистан, 1986.- 356 с.
5. Мукиминов Р. Г. Очерки по истории ремесла в Самарканде и Бухаре в XVI веке. Т.: Узбекистан, 1976.- 267 с.
6. Сидоренко А.И., Артиков А.Р., Раджабов Р.Р. Золотое шитье Бухары.Т.: “Санъат”, 2004.-68 с.
7. Жабборова Д. Зардўзлик технологияси. Т.: Фафур Гулом, 2004. – 211 с.
8. Исмаилов Х.И. Традиционная одежда Узбеков. Т.:Фан. 1978.–125 с.

© Закиряева Н.Г., Пулатова С.У., 2021



**УДК 7:687.01**

**ФОЛЬКЛОРНЫЙ СТИЛЬ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ:  
3D-ПЕЧАТЬ КАК ИНСТРУМЕНТ КАСТОМИЗАЦИИ**

Збаровская А.А., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И.

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

Одежда являлась важнейшей частью быта и жизни человека еще до нашей эры. Она веками несет на себе отпечаток традиций и культуры, присущих человеку в отдельный период времени. Про облачение древних людей может поведать фольклор. Фольклор – это форма передачи народного творчества из уст в уста, поэтому его темы, мотивы и смыслы настолько многогранны, что в современной моде ему всегда найдется место. Фольклор Древней Руси – это настоящая кладовая вдохновения для современных дизайнеров одежды [1].

В древние времена практически все декоративные элементы одежды несли в себе определенный смысл и значение. Одним из главных украшений древнерусской одежды был орнамент. Орнамент – это особенный узор, которому характерна ритмичность в его рисунке. О характере русского орнаментального шитья, его стилистических особенностях на определенных этапах развития можно судить по имеющимся в музеях образцам художественного шитья [2]. Орнамент, в частности, служил маркером социального статуса и материального достатка своего владельца. Высокий статус обозначался различными способами, один из которых – использование так называемых золотных (или металлических) нитей; для их изготовления применяли металлы, в первую очередь благородные. Такими нитями украшали детали костюма (воротники, манжеты и т.д.), ими вышивали, из них ткали парчовые ткани и ленты, плели декоративные аксессуары [3].

Из сохранившихся свидетельств об облике древнерусских князей и их приближенных, можно судить, о том, что орнамент занимал важное место в убранстве древних господ. Поэтому, древнерусские художники создавали новые и отличные от остальных рисунки. Влияние языческих богов и поверий, византийская духовность и богатство убранства, западноевропейские традиции и история, все это соединилось в традиционном древнерусском орнаменте. Наиболее популярным на Руси был геометрический орнамент, который также называют неизобразительным или абстрактным (рис. 1). Хотя, издревле люди наделяли геометрические формы особыми свойствами и значениями (например, круг – солнце, треугольник – горы, квадрат – земля и т.д.), в древнерусской культуре такой орнамент нес в основном только

эстетическое назначение. Но это не делает орнамент менее знаковым. Напротив, мастера, украшавшие одежду таким видом рисунка, делали ее более выразительной и необычной [4].



Рисунок 1 – Геометрический орнамент Древней Руси

Потребность потребителей в разнообразной одежде и аксессуарах делает актуальным задачу проектирования моделей одежды в фольклорном стиле. Древнерусское орнаментальное искусство может стать прекрасным источником вдохновения для проектирования совершенно новых и уникальных моделей, которые с легкостью могут войти в гардероб современных модниц.

Немаловажным элементом в современной одежде является вариативность. Современная мода очень изменчива и быстра, поэтому проектирование аксессуаров из недорогих материалов с применением современных технологий как никогда актуальна. Поэтому проектирование аксессуара для печати на 3D-принтере – отличный вариант для расширения ассортимента аксессуаров в фольклорном стиле.

Первым этапом проектирования является разработка художественного эскиза модели. В качестве творческого источника выбран древнерусский орнамент, характеризующий солнце. Дизайн модели разрабатывался с учетом не только его эстетических свойств, но и с учетом функциональных требований. Аксессуар задумывался как многофункциональный элемент, который можно носить различными способами. Например, одну модель аксессуара можно носить, прикрепив его к сумке, а несколько аксессуаров можно скрепить между собой и носить, как колье или подвеску. Поэтому в аксессуаре предусмотрено крепление (рис. 2а). После утверждения эскиза модели, начинается ее проектирование в 3D-программе. Для проектирования была выбрана программа Autodesk 3dsMax. Это профессиональное программное обеспечение для 3D-моделирования. Программа удобна в использовании и обладает большим спектром функций.

Моделирование элемента начинается с построения окружности нужного размера. Затем строятся сплайны, находящиеся внутри окружности, в соответствии с эскизом модели (рис. 2б). После этого все элементы модели необходимо преобразовать в редактируемые сплайны, откорректировать их форму, а затем задать толщину всей модели. После необходимо все элементы объединить с помощью функции «attach» (рис. 2в).



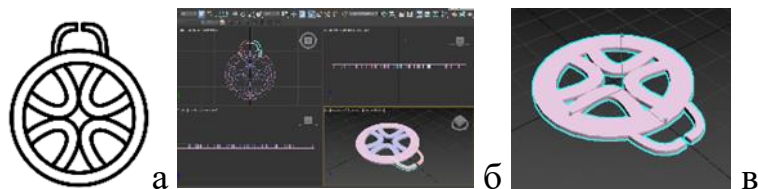


Рисунок 2 – Проектирование аксессуара в 3D

После утверждения модели в 3D-программе, ее необходимо экспортировать в формат .stl, чтобы открыть ее в программе для 3D-печати. Для работы с 3D-принтером была выбрана профессиональная программа LucheeSlicer 3. Для дальнейшей работы необходимо открыть модель в программе и разместить ее на подложке для печати. При необходимости, за один раз можно напечатать большое количество образцов. Их можно скопировать и напечатать с одинаковыми свойствами, а также можно размножить объекты и для изготовления пробного образца и выбора оптимальных параметров печати, установить различные значения. В программе можно редактировать масштаб модели, ее длину, ширину, а также толщину. Для печати пробного образца были установлены две модели, которые отличаются по толщине. Важным этапом в подготовке модели для печати, является создание подпорок для моделей. Это необходимо из-за того, что 3D-печать происходит послойно, и необходима поддержка всех слоев. Необходимо выбрать их параметры и толщину, затем программа выполнит поддержки автоматически.

Затем модель можно выводить на печать. Для этого нужно выбрать «экспорт», выбрать параметры вывода: сглаживание и формат файла. На данном этапе программа подсчитает количество слоев, количество смолы для печати, а также время печати модели.

Важным аспектом при печати на 3D-принтере является выбор смолы для печати. Они бывают разных видов и обладают различными свойствами. Выбирать смолу для печати необходимо исходя из модели и ее желаемых свойств. Проектируемая модель должна обладать гладкой поверхностью, высокой прочностью, а также средней жесткостью. Сходя из этих требований, была выбрана фотополимерная смола Anycubic 405nm UV resin от производителя Anycubic. Среди особенностей фотополимера Anycubic – высокая скорость полимеризации и твердость конечных изделий, поэтому она подходит для печати изделий различного назначения. Данная смола почти не имеет резкого запаха и является экологически безопасной [6].

Первым этапом печати является заливка смолы в 3D-принтер. Ее необходимо налить до специальных указателей в самом принтере (рис. 3а). После этого можно запускать печать. Модели будут печататься в соответствии с заявленным временем печати. После того, как принтер напишет, что печать закончена, необходимо аккуратно достать модели из устройства (рис. 3б). После этого модели необходимо обработать спиртом для удаления остатков смолы, а затем поместить в ультрафиолетовую лампу для окончательного укрепления моделей. На следующем этапе необходимо

обрезать поддержки модели с помощью ножа (рис 3в), а также подровнять места крепления подпорок. После этого, можно считать модель готовой (рис. 3г).

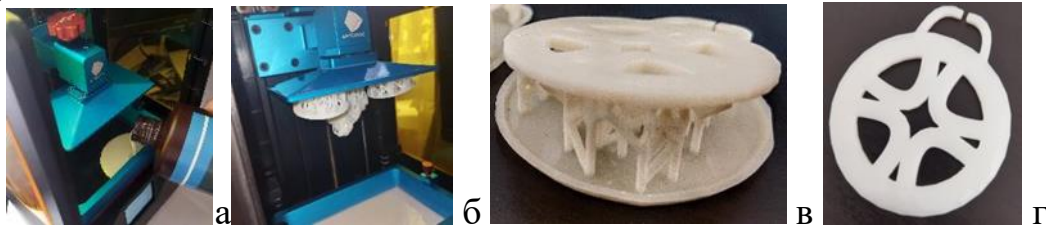


Рисунок 3 – Процесс печати модели на 3D-принтере

Существует несколько способов придания модели цвета. Модель можно раскрасить вручную кистью акриловыми красками (при большом количестве мелких деталей), также можно воспользоваться аэрозольными красками, предварительно загрунтовав поверхность, а затем распылить краски на модели (если модель однотонная). Также можно использовать цветную смолу для печати, при условии ее соответствия свойствам модели.

Таким образом, соединение в современном аксессуаре передовых технологий, а также внедрение древних элементов, характерных для старинного костюма, придает разработанной модели свой уникальный вид. Аксессуар будет служить потребителю яркой изюминкой в образе, за счет соединения современных материалов и необычного дизайна.

Производство данного аксессуара экономически целесообразно, за счет его востребованности у конечного потребителя, потому что адаптация и практическое применение фольклорных элементов в современном гардеробе выполняет задачу по разнообразию и унификации моделей одежды и аксессуаров. Также аксессуар был спроектирован с помощью современного программного оборудования. Использование программ для 3D-проектирования обеспечивает быстрое и недорогое достижение желаемого результата.

#### **Список использованных источников:**

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

2. Валькиревич С.И. Генезис вышивки "орнаментальное шитьё" в Древней Руси/ УДК 746// С.И Валькиревич// Научный журнал КубГАУ. - 2013. №89. -С. 1487-1498

3. Яковчик М.С. Отечественная историография текстильных изделий с золотными нитями на территории Древней Руси X - первой половины XIII в./ М.С. Яковчик// Вестник Московского Университета. Серия 8: История. - 2018. №2. -С. 129-139

4. 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.

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

6. Интернет-портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://3dreams.com.ua/product/>

© Збаровская А.А., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И., 2021

УДК 671.12

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ БИОНИЧЕСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ АССОРТИМЕНТА ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ

Иванова А.Ю., Бастов Г.А.

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

Природа – лучший источник вдохновения. На протяжении многих веков человек наблюдал за гармоничными движениями живых существ, их формами, фактурой и текстурой. Каждая деталь, каждый образ тщательно улавливались им в воображении. А затем, пропуская через призму своего сознания, человек начал переносить готовые образы на окружающие поверхности. Так зарождались образцы первого искусства, которые вызывают восхищение и трепет в наши дни [1].

Научившись переносить образы из природы такими, какими они есть в реальности, человек перешел к следующему этапу. Он стал экспериментировать с разными особенностями живых существ, соединяя их в одно. Например, комбинируя форму от змеи с фактурой камня и динамикой волн получается совершенно новое создание, форму которого можно применять в разных областях дизайна. Такой метод комбинации значительно расширил мир искусства и дизайна подарив образы, которых не существует в природе [2].

Несмотря на то, что природа изучается человеком на протяжении многих тысячелетий, она непостижима и каждый раз удивляет по-новому. Поэтому человек всегда будет обращаться к ней за вдохновением для своих работ. На сегодняшний день тема бионики актуальна, и используется в разных сферах дизайна: архитектуре, интерьере, одежде, а также ювелирных украшениях. И можно с уверенностью говорить о том, что она никогда не иссякнет, ведь каждый художник или дизайнер по-своему выражает окружающей его мир, и даже такая простая форма, как бабочка, у каждого отобразится по-разному [3].

Тема бионики является самой популярной в ювелирном дизайне. На протяжении всего существования ювелирного искусства человек

обращается к природе за вдохновением. Переосмысляя взятые из природы формы, опираясь на ее образы, ювелиры получали новые и оригинальные идеи для создания украшений.

Перед созданием эскиза будущего украшения, художник изучает структуру, форму и строение творческого источника, заимствует его фактуру. Не так важно передать точную форму источника, как его характерные уникальные черты [4]. Например, ювелирный бренд Boucheron создал коллекцию украшений, вдохновившись змеями (рис. 1а). Конструкция изделий кажется простой, круглая форма из трапециевидных вставок, входящих друг в друга, не дают представления о точном происхождении творческого источника. Однако, за счет похожей на голову змеи детали на конце браслета покупатель понимает, что это источник вдохновения – змея.

Компания Master Exclusive Jewellery для своей новой броши нашла вдохновение в морских обитателях. Взяв форму морского конька и применив к ней метод стилизации, они получили новую форму для украшения (рис. 1б). Фактуру удалось передать с помощью комбинации камней, таких как бирюза, жемчуг и опал.

Люксовый бренд Van Cleef & Arpels один из главных представителей бионического проектирования ювелирных украшений. В 2017 году они создали браслет с потайными часами, на котором сидят 2 ювелирные бабочки (рис. 1в). Украшение выполнено из белого золота, шпинели, белых, черных, зеленых бриллиантов, а также изумруда весом 14.57 карата.

Другое украшение этого бренда из коллекции Quatre Contes de Grimm 2018 года повторяет мотив сосновой ветви из сказки «Бременские музыканты» (рис. 1г). С помощью невидимой оправы Navette дизайнерам удалось передать фактуру сосновых шишек. Брошь выполнена из белого и розового золота, изумрудов, бриллиантов и хризопразов.

Ювелирный дом Boucheron так же, как и Van Cleef & Arpels черпает вдохновение из природных источников. Одно из коле бренда повторяет форму созревшего одуванчика, семена которого рассеиваются по ветру (рис. 1д). Дизайнеры взяли форму цветка и закрутили ее в кольцо, применив метод стилизации. Украшение выполнено из белого золота и бриллиантов.



Рисунок 1 – Украшения на основе бионического источника: а) браслет – змея; б) брошь – морской конек; в) браслет-часы – бабочки; г) кольцо – одуванчик

Разберем метод бионического проектирования на примере разработки и проектирования авторского дизайн – проекта украшений. В качестве



творческого источника для разработки и проектирования авторского дизайн проекта был выбран морской конек. С помощью бионического метода проектирования будет проведен структурный анализ формы. Главная задача – передать характерные черты и образ природного существа, сделать форму узнаваемой для зрителя [5].

В компьютерной программе Corel Draw проведен структурно-графический анализ источника. С помощью графической стилизации форма морского конька изменилась, но сохранила узнаваемые черты. Таким же способом передана фактура его панциря и плавников. Художественность форме придают линии разной толщины и плавные изгибы.

Для разработки новых форм к творческому источнику был применен метод трансформации. В компьютерной программе Corel Draw графическая форма изменялась с помощью умножения, отражения, вытягивания, кручения, а также наложения (рис. 2). Полученные элементы в дальнейшем послужат базой для создания коллекции ювелирных украшений.

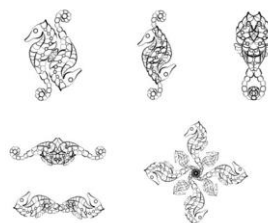


Рисунок 2 – Структурно-графические преобразования авторского бионического источника

Одна из полученных ранее с помощью бионического проектирования форм была выбрана в качестве базы для создания ювелирного изделия. Это прямоугольная розетка, состоящая из 4 больших форм морского конька и 4 маленьких. В центре образуется круг, который в дальнейшем будет заменен вставкой из камня.

В графической программе Photoshop была выполнена визуализация будущего украшения (рис. 3). К полученной ранее форме добавлены вставки из жемчуга по бокам и в центре композиции. Стилизованные морские коньки выполнены из белого золота с вставками из коралловых кабошонов.



Рисунок 3 – Эскиз ювелирного украшения – прямоугольная розетка

Бионический метод проектирования заключается в переосмыслении взятых из природы образов. Это достигается за счет применения метода стилизации и трансформации природных форм и фактур. Таким образом, получают абсолютно новые и оригинальные идеи для дизайнерских



решений в архитектуре, интерьере, одежде, обуви, а также ювелирных украшениях [6].

Таким образом, для проектирования новых форм ювелирных украшений успешно применен бионический метод проектирования. С помощью стилизации и графической переработки творческого источника получен готовый базовый элемент. В графической программе элемент подвергался многочисленному трансформированию, что привело к созданию новых образно-ассоциативных форм. Эти формы в дальнейшем послужат готовой базой для создания коллекции ювелирных украшений.

#### **Список использованных источников:**

1. Бастов Г.А. Применение принципов формообразования бионических структур в одежде и аксессуарах костюма. Статья. –М.: журнал: «Костюмология», «Издательство "Мир науки"», 2019. - 4с.

2. Хрущева И.Г. Дизайн и технология изготовления ювелирных изделий на основе природных растительных материалов: Дис. канд. техн.наук: 17.00.06: Москва, 2013. - 153с.

3. Корытов Александр Владимирович. Проектирование ювелирных изделий на основе законов бионического формообразования: Дис. канд. техн. наук: 17.00.06: Москва, 2004. - 250 с.

4. Корытов А.В. Проектирование ювелирных украшений на основе законов бионического формообразования. // Сб. тезисов докладов Всероссийской научно-технической конференции «Современные технологии и оборудование текстильной промышленности». (ТЕКСТИЛЬ-2003) // М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. - 334 с.

5. Корытов А.В., Козлова Т.В. Концепция развития и совершенствования технологий дизайнерского проектирования ювелирных украшений. Информационно-методический журнал для профессионалов «FAZION, MARKETING, DESIGN», Ks 5 - 6, М., 2003. С 72 -75

6. Бастов Г.А. «Бионическое проектирование обуви и аксессуаров костюма». Монография.-М.: РИО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2017.- 241 с.

©Иванова А.Ю., Бастов Г.А., 2021



УДК 687.01:677.025(072)

## МУЖСКОЙ ПИДЖАК: ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ И ПРОГНОЗ МОДНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

Калистый Я.А., Горелкина Т.Т.

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

В данной статье рассматриваются особенности формообразования мужского пиджака в процессе его эволюции, влияние модных тенденций на форму, силуэт, длину и плечевой пояс мужского классического пиджака.

В качестве объекта исследования рассматривается форма костюма; в качестве предмета исследования – основные формообразующие параметры: силуэт, длина, плечевой пояс. Таким образом, целью данного исследования являлось выявление взаимосвязи изменяющихся формообразующих параметров мужского классического пиджака на его формообразование с последующим краткосрочным прогнозом модных тенденций.

Классический мужской пиджак появился в конце XIX века и с того времени не претерпел сильных изменений, подстраиваясь только под веяния моды и потребности человека.

Форма костюма складывается во времени и пространстве благодаря накоплению признаков. Соответственно, классическая форма – итог длительного социального отбора наиболее устойчивых и функционально полезных элементов костюма. Классическая форма отражает преемственность времён и соответствует наиболее общим объективным человеческим характеристикам. Она более концентрированно фиксирует этапные приметы и явления современности, и в значительно большей степени, чем модная форма, является интернациональной и демократичной.

Анализируя изменения в классическом мужском пиджаке, можно выделить основные критерии, определяющие модные тенденции, которые оказывают наибольшее влияние на его формообразование:

степень свободы пиджака, выражающаяся степенью прилегания к фигуре материала в различных ее точках, что характеризует моду;

крой и геометрия пиджака (плечевой пояс, длина изделия и рукавов).

Для анализа взяты десятилетия, связанные с наиболее значимыми событиями: войны, культурно-массовые явления и другие. На рис. 1 показана схема изменений формы мужского классического пиджака по десятилетиям.



Рисунок 1 – Схема изменений формы пиджака



Костюм 1910: на смену сюртукам пришли укороченные пиджаки без подкладных плеч, рукава втачные широкие, силуэт, прилегающий с завышенной талией и удлиненными лацканами. Мужской костюм приобрел более вытянутый силуэт. Длина чуть ниже середины бедра. Чаще всего был на одной или двух пуговицах, так как пуговицы были не дешёвыми и делались из натуральных материалов.

Костюм 1930: костюмы приобрели более мужественный вид, линия плеч увеличилась, а грудь расширилась, пиджак стал прилегать к бедрам, втачные широкие рукава, прилегающий силуэт. Застёгивался уже на три пуговицы. Мужской пиджак стал короче, но при этом талия поднялась выше.

Костюм 1950: пришло новое поколение, забывшее лишения войны. Пиджак прямого кроя, с бархатным воротником, естественной линией плеч, зауженными к низу рукавами, застёгивается на 3-4 пуговицы. Начинаются модные течения, которые раскроют себя в следующем десятилетии.

Костюм 1960: пиджак длиной чуть выше середины бедра, в моде «спортивный стиль», полуприлегающий силуэт, рукава втачные, зауженные к низу. Линии силуэта стали более элегантными и естественными.

Костюм 1980: костюм стал более деловым, сформировалось новое поколение бизнесменов. Это отразилось на костюме – он приобрел прямой силуэт, зауженные к низу рукава, закруглённые к низу подборта. Длина до середины бедра или чуть выше. Длина рукава стала чуть короче длины рукава рубашки.

Костюм 2000: мужчины стали больше заботиться о внешнем виде. Пиджаки полуприлегающего силуэта длиной чуть выше середины бедра. Стали убирать шлицу на спинке мужского пиджака для того, чтобы у мужчин с широкими бедрами она не расходилась при ходьбе. Пиджак стал застёгиваться на две или на одну пуговицу. Рукава стали зауженными к низу. Утвердился образ хорошего мужского костюма.

Костюм 2020: мода стала более смелой, по сравнению с прошлыми годами, и внесла большее разнообразие в мужской классический пиджак [1].

Проведенное исследование показало, что изменение параметров пиджака связаны между собой. Графический и корреляционный анализы этих изменений выявили наличие связи между формой костюма и его параметрами.

Теоретическая модель получается на основе расчёта будущего цикла развития композиционных элементов. Для создания теоретической модели моды пиджака были построены графики изменений основных критериев, определяющих модные тенденции (рис. 2).



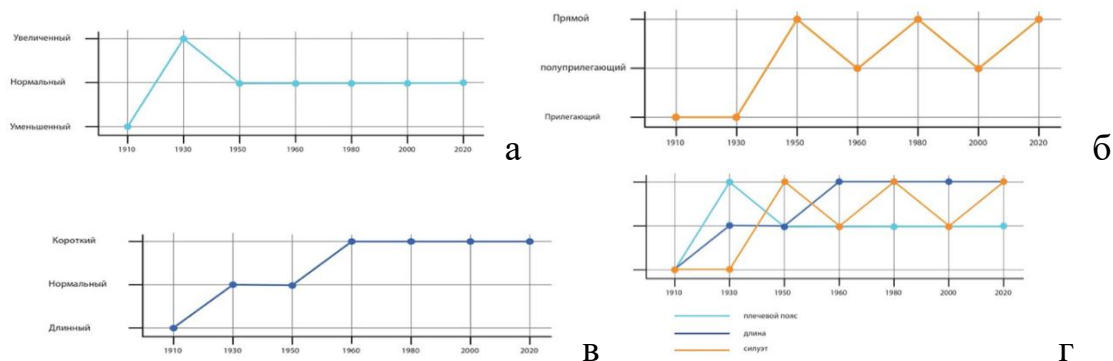


Рисунок 2 – а) График изменения плечевого пояса; б) График изменения силуэта; в) График изменения длины; г) Совмещенная графическая модель изменения параметров костюма

Графический анализ позволил сделать следующий вывод: в период с 1910 по 1960 годы основные параметры пиджака изменялись достаточно хаотично, человек искал форму, которая бы отвечала его требованиям. После шестидесятых годов длина и плечевой пояс изменялись незначительно, наибольшие изменения коснулись силуэтной формы.

Корреляционная зависимость – статистическая взаимосвязь двух или более случайных величин. Корреляционная зависимость параметров костюма представлена в табл. 1 [4].

Таблица 1 – Корреляционная зависимость параметров костюма

Вид параметра	Силуэт	Плечевой пояс	Длина
силуэт	-	0	0,605
плечевой пояс	0	-	0,366
длина	0,605	0,366	-

Корреляционный анализ изменения параметров мужского пиджака выявил наличие связи между: силуэтом костюма и его длиной; длиной костюма и его плечевым поясом. В то же время, между силуэтом и плечевым поясом костюма связь не выявлена.

Таким образом мы можем увидеть цикл изменения пиджака – теоретическую модель его моды. Качественный анализ заключается в построении структурной модели данного периода моды к ее вариантам, что можно увидеть на рис. 3 [3].

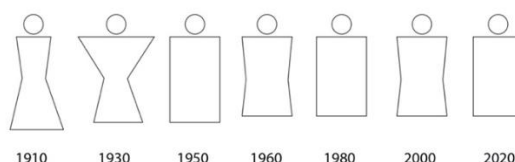


Рисунок 3 – Качественный анализ формы

Краткосрочный прогноз можно выполнить на основе информации из модных журналов и статей. Если учесть, что аналоги моды появляются через определенные промежутки времени, то можно найти ближайший период времени в прошлом ( $T_0$ ), в котором частоты встречаемости основных форм модного костюма соответствовали бы аналогичным соотношениям текущего периода ( $T_1=2021$  г.)



Определение значения периода развития моды для настоящего времени:  $\tau = T_1 - T_0$ . Для прогноза моды в году  $t_1$  будущего нужно найти год  $t_0$ , отстоящий от прогнозируемого года на величину  $\tau$ :  $t_0 = t_1 - \tau$

Так как прогноз краткосрочный, то можно утверждать, что состояние моды в рассматриваемом году  $t_0$  прошлого будет примерно соответствовать состоянию моды  $t_1$  будущего.  $t_1 = 2024$  – прогнозируемый год;  $T_1 = 2021$  – текущий год.

На основе анализа информации из модных журналов установлено, что ближайший период, в котором  $T_0$  примерно соответствует текущему периоду, равняется 2012 году. Тогда значение периода развития моды для настоящего времени и год - аналог составляют:

$$\tau = 2021 - 2012 = 9$$

$$t_0 = 2024 - 9 = 2015$$

Чтобы получить представление об изменениях основных параметров в пиджаке 2024-ого года необходимо проанализировать их состояние в 2015 году [3].

Итак, в 2024 году появится аналог пиджака 2015 года: укороченная модель прямого силуэта длиной до подъягодичной складки, втачные, зауженные к низу рукава, длиной чуть выше запястья и естественной линией плеча. Ткани, преимущественно, из натуральных и смесовых волокон, подчеркивающие свободный крой.

Таким образом, можно сказать, что выявлена взаимосвязь изменяющихся формообразующих параметров мужского классического пиджака на его формообразование и дан последующий краткосрочный прогноз модных тенденций.

#### **Список использованных источников:**

1. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX века. М.: Большая российская энциклопедия., 1995 г.
2. Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006.
3. Козлова Т.В. Костюм. Теория художественного проектирования. (При участии Заболотской Е.А. (часть VI), Рыбкиной Е.А. (часть VIII). Учебник для вузов. – М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2005.
4. Шилова З.В. Теория вероятностей и математическая статистика: учебное пособие / З. В. Шилова, О. И. Шилова. – Киров: Изд – во ВГГУ, 2015. -158 с.

©Калистый Я.А., Горелкина Т.Т., 2021



**УДК 7.76.026**

## **ВИДЫ ГРАФИЧЕСКИХ ПЕЧАТНЫХ ТЕХНИК**

Карпова С.И., Пыркова М.В.

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

Искусство печатной техники появилось в I веке нашей эры в Китае, когда правила династия Хань. В печатных техниках важна бумага, на которой печатаются изображения, ведь ее цвет играет роль светонесущей среды, активно участвует в композиционной структуре листа и во многом предопределяет ее характер. Самым распространенным графическим видом печати является гравюра.

Гравюра (от франц. Graver – вырезать) – вид графического искусства, полученный в результате оттиска печатной формы (эстампа) на бумаге, иногда на ткани, пергаменте и даже на бересте [1]. Выделяют несколько типов печатных форм, на поверхности которых вырезают изображение: металлические пластины из цинка, меди или алюминия, а также из листов камня, линолеума, дерева, стекла, картона.

Особенной чертой гравировальной техники является производство искусства, не доска, на которой мастер вырезает свой эскиз, а отпечатанный рисунок на бумаге. Количество эстампов ограничено. Часто художник подписывает какой по счету идет оттиск и ставит свою подпись.

По способу создания печатной формы выделяют три основных вида: техника высокой печати; техника глубокой печати; техника плоской печати.

Остановимся на каждой из них более подробно. Гравюра высокой печати – печать с рельефа, элементы которого печатают с краской выше пробельных мест [3]. Для того чтобы получить рисунок, необходимо углубить те места эскиза, где цвет на бумаге должен быть белым.

Самая первая техника печати появилась уже более 2000 лет назад на Востоке и в XIV веке в Европе. Она была выполнена методом высокой печати по дереву, более позднее названа ксилография. На поверхность отшлифованной доски наносится обычно пером рисунок. Затем специальными ножами делают углубления поверхности доски со всех сторон изображения. В зависимости от разреза дерева выделяются два вида гравюр: обрезающая, на продольном дереве, и торцовую, на дереве. Это достаточно трудоемкий и сложный процесс, поэтому чаще всего художник отдавал свою работу резчику по дереву («формшнайдеру»). Рисунок резьбы по дереву отличается грубостью, что приводит к особой обостренной выразительности.



Более современными видами печати высокой гравюры является линогравюра (основой для печати является линолеум), гравюра на пластмассе и картоне.

Особую популярность гравюра приобретает в XV-XVI веках, когда появляется техника глубокой печати. Одной из самых первых видов гравюр стала резцовая, на металле (медь, латунь, олово и свинец). Предположительно она происходит из ювелирного искусства. Для ее создания берется тщательно отшлифованный лист металла, ведь любая царапина и точка оставляет след на оттиске. Эскиз как бы «вынимает» поверхность металла и образует углубления для краски. Основной металлографский резец (грабштихель) имеет сечение ромба или треугольника. Металлические заусеницы, оставшиеся по краям каждого штриха (барбы), аккуратно срезаются шабером [4]. Краску в углубления набивают кожаным тампоном, а поверхность самого листа вытирают. Для печати чаще всего используют сравнительно толстую и мало проклеенную бумагу, которую помещают под специальные металлографические станки, которые хорошо забирают краску из углублений. Гравер должен быть искусным мастером своего дела, поскольку многие линии различимы только под лупой, а возможности исправить любую неточность нет.

Такой способ глубокой печати можно отнести к механическому. К ним, так же относят метод сухой иглы, меццо-тинто, пунктирная гравюра. В технике сухой иглы гравер, как бы «процарапывает» металлическую доску, в этих углублениях (барбах) краска задерживается и под прессом впоследствии отдает бумаге. Барбы имеют небольшую глубину, что позволяет создавать более качественные оттиски.

Меццо-тинто или черная манера в отличие от других техник механического гравирования, использует не комбинацию штрихов и точек, а передает разницу тонов от ярко черного до белого. Для создания используют металлическую поверхность, на которой изначально делают равномерные мелкие углубления и заусенцы, с помощью качалки, которые дают бархатистый черный тон. Затем используют гладилку для выравнивания зернений, таким образом создаётся серый тон. А для совсем белого цвета используют полностью выглаженные места [4].

Пунктирная гравюра делалась с помощью металлической доски, на которую наносились точки или маленькие крапинки направленной формы, выполненных острыми предметами (в последствии пуансонами или рулеткой) по ручке которой ударялась молотком [3].

К другой группе глубоких гравюр по металлу можно отнести печатные формы, полученные химической обработкой металла (травлением). К ним относят все разновидности офорта.

Офорт появился в XVI века в Германии и вскоре после этого – в Италии. Для офорта полированная металлическая доска покрывалась слоем кислотоупорного лака, который первоначально изготовлялся из смеси воска





и смолы. После затвердевания лака его поверхность коптели. На этот черный грунт, обычно сангиной, которая хорошо на нем выделялась, придавливалась или переводилась иным способом контура рисунка. Затем офортной иглой грунт процарапывался до самой поверхности металла – линии рисунка теперь становились видны в цвете обнажившейся меди. Углубление штрихов производилось химическим путем – травлением кислотам [4].

Основными разновидностями офорта являются игловой, акватинта, лавис, мягкий или срывной лак, карандашная манера, пунктир и резерваж.

Широкое распространение в XIX веке обрела техника плоской печати – литография. Литография была изобретена в 1796-1799 годах в Германии А. Зенефельдером [7], который предложил увеличивать количество рукописных текстов и нот с помощью плоской печати с камня. Принцип литографии основан на свойстве воды не смешиваться с жирными веществами. Для того, чтобы создать качественный оттиск используются каменные плиты известковой породы, которые тщательно шлифуют и дополнительно обрабатывают поверхность до мелкой зернистости [6]. На такой поверхности рисуют специальным литографическим карандашом или литографической тушью, содержащий жир. В тех местах, где художник проводит этим карандашом камень становится олеофильным (принимает жирные вещества и отталкивает воду). После того, как нанесен рисунок изображения, камень обрабатывают слабым раствором азотной кислоты с добавлением в него декстрином или гуммиарабиком (процесс вытравки). На образовавшуюся рельефную поверхность плиты валиком наносят типографическую краску, впитываемая литографическим карандашом. После этого рисунок смывают тинктурой, специальным составом, содержащим растворители. Если камень увлажнить и прокатить валиком с печатной краской, то при оттиске рисунок останется только там, где был изначально рисунок.

Таким образом, виды графических техник имеют большое разнообразие и развиваются на протяжении многих веков.

#### **Список использованных источников:**

1. <https://iskusstvoed.ru/2015/12/21/gravure/>
2. Метлицкая Л.Л., Костикова Е.А. Реставрация произведений графики. – М.: ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 1995. – 184 с.
3. Ф.Ф. Петрушевский, А.И. Сомов. Гравирование // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон: в 86 т. (82 т. 4 доп.). – СПб.: Полрадис, 1993. – 473 с.
4. Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI - XX веков. – М.: Искусство, 1987. – 367 с.



5. Миролубова Г. А. Русская литография. 1810-е-1890-е годы: Очерки истории, мастера, печатные центры, издательства. - М.: Центрполиграф, 2006. – 301 с.

6. Коростин А.Ф. Начало литографии в России. 1816-1818: К 125-летию русской литографии. - М.: Красный пролетарий, 1943. - 151 с.

7. Auszug des Alois Senefelders vollstaendigen Lehrbuchs der Steinrukerey. S.Petersburg, 1818. – 370 p.

© Карпова С.И., Пыркова М.В., 2021

**УДК 685.34.01**

## **ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА**

Кисилев Е.В., Карасева А.И., Костылева В.В.

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

Театр – это вид искусства, основанный на отражении сути вещей при помощи слова, музыки, движения, танца и мимики. Театральная постановка – это необязательно привычный нам спектакль на сцене. К театральному искусству относятся художественная самодеятельность, костюмированные шествия, карнавалы, кукольные и батлеечные представления, интерактивные постановки и др. [1].

Театр для ребенка – это всегда праздник, яркие незабываемые впечатления, всплеск эмоций, сказка. Детский театр, благодаря своему огромному воздействию на детскую душу, способен взять на себя задачу развития творческих способностей ребенка, одновременно доставляя ему радость. Начиная с 4-х летнего возраста, дети принимают участие в творческом процессе подготовки детских спектаклей, где совместно со взрослыми участвуют в разработке сценариев, эскизов костюмов [2].

Еще один из важнейших компонентов спектакля – это декорации (рис. 1а). В театре издавна существует набор универсальных элементов декораций: кубы, ширмы, стойки, раги, драпировки. Из них можно выстроить любые объемы, плоскости, вертикальные линии, мягкую среду [3]. Детскому театру необходимо иметь такие универсальные модули, на основе которых, при добавлении определенных деталей, можно делать декорации практически ко всем постановкам.

Художественное оформление спектакля, включая все элементы: сценографию, костюмы, грим – один из важнейших компонентов постановки. Часто, это первое, что видит зритель: раскрылся занавес и пока неизвестно, что происходит, а подсознание зрителя уже воспринимает картинку (рис. 1а).

Вышел актер и еще не сказал ни слова, но его внешний вид уже каким-то образом воздействует на восприятие человека. Разумеется, это воздействие должно работать на ту идею, которую старался донести до зрителя педагог-постановщик. Поэтому, все оформление спектакля должно быть направлено на создание единого художественного образа спектакля, включая его художественное оформление: это и манера актерской игры, и костюмы персонажей, их грим, прически, и декорации, и музыкальное оформление.

Костюм как элемент сценографии способен создавать особую цветовую гамму, формировать стилистику и общую атмосферу спектакля. Однако, главное, пожалуй, то, что костюм – это часть образа, создаваемая актером на сцене [4]. Вряд ли кто-нибудь не отличит театральный костюм от бытового, повседневного.

Театральный костюм позволяет ребенку-артисту проявить в исполнительской деятельности эмоциональную экспрессию, ярко выполнить эмоциональные действия, раскрывая художественный образ героя: интонацией и мимикой, тембром голоса, особенной дикцией, ритмом и пластикой. В детском спектакле принятие образа овеществлено переодеванием, поэтому важно, чтобы костюм помогал маленькому артисту выразить свое чувственное отношение к раскрытию образа героя спектакля (рис. 1б) [5].



Рисунок 1 – Примеры декораций кукольного театра (а) и детских театральных костюмов (б)

При создании эскиза костюма, в том числе обуви героя, образ которого ребенок будет представлять на сцене, уточняются детали одежды и реквизита, которые могут понадобиться по ходу спектакля [6].

Театр – это, прежде всего, зрелищное искусство, и игра актера в нем во многом зависит не только от таланта, но и от подобранного костюма. Хорошо подобранные театральные костюмы и обувь дают возможность актерам сосредоточиться на своих ролях, а вот неудачные наряды могут испортить всю постановку [7]. Детский костюм требует особой подготовки: при его изготовлении необходимо учитывать принцип безопасности и комфортности, подбирать ткань, которая не вызывает у ребенка аллергии, фурнитура не должна наносить царапин, крой костюма – свободный, не стесняющий движений маленьких артистов. Для профессиональных театров костюмы создает целый штат сотрудников [8]. Это очень ответственная задача, ведь костюм должен быть выполнен из качественных прочных тканей, сочетаться с декорациями, костюмами остальных героев и

соответствовать эпохе. Подбор цветовой гаммы, конечно, ориентирует ребенка на определенное настроение, но колорит спектакля не должен быть откровенно мрачным и вызывать у детей негативные эмоции.

Взятый нами за основу образ Василисы Прекрасной русской народной сказки «Царевна лягушка», воплотился в разработанной одноименной коллекции одежды (рис. 2). В коллекцию входят длинное платье с подъюбником – кринолином, сарафан, юбка и блуза. Изделия украшают броши в виде цветка. Яркие цвета – золотистый, алый и изумрудный отражают общий образ героини и позволяют раскрепоститься ребенку на сцене. Удобный свободный крой обеспечивает удобство передвижения, а эластичный стрейч-велюр за счет сочетания цветов и оттенков позволяет создавать оригинальные орнаменты, неповторимые визуальные эффекты, добавляет богатый вид [9]. Изделия отвечают всем требованиям детского сценического костюма.



Рисунок 2 – Коллекция костюмов под девизом «Царевна лягушка» (архив кафедры ХМК и ТИК, автор Кисилев Е.В.)

Таким образом разработка детского костюма – это увлекательное, интересное и интеллектуальное занятие. Взрослых людей оно побуждает к размышлению, более глубокому погружению в мир искусства, а у детей формирует коммуникативные навыки, развивает художественно-эстетические и социально-личностные качества, а также творческие способности.

#### **Список использованных источников:**

1. Бурцев А.И., Карасева А.И., Костылева В.В. Сценические костюмы танцевальных ансамблей // В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)». Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Фёдору Максимовичу Пармону. Москва, 2021. С. 42-46.

2. Театральный костюм: история появления и развития [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fabrika-poshiva.ru/stati/teatralnyj-kostyum-istoriya-vidy-osobennosti.html> – Дата обращения 23.09.2021

3. Театральный костюм и аксессуары как один из способов формирования внешнего имиджа театра. [Электронный ресурс].- Режим доступа:

[http://www.tambovcentr.ru/joomla/images/docs/metodichki/Teatr\\_Kostym.pdf](http://www.tambovcentr.ru/joomla/images/docs/metodichki/Teatr_Kostym.pdf).  
– Дата обращения 12.11.2021.





4. Особенности театральных и сценических костюмов. [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://costume-toys.ru/articles/osobennosti-teatralnyh-i-stsenicheskikh-kostyumov.html>.- Дата обращения: 10.11.2021.

5. Особенности создания детского театрального костюма. [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://nsportal.ru/detskii-sad/vospitatelnaya-rabota/2015/12/19/konsultatsiya-dlya-roditeley-osobennosti-sozdaniya>. – Дата обращения: 11.11.2021

6. Детская театральная обувь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.lapersonne.com/post/pointhe-shoes-history/> – Дата обращения 23.09.2021

7. Особенности выбора детской танцевальной обуви. [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://danceshop.ru/poleznaya-informatsiya/osobennosti-vybora-detskoy-tantsevalnoy-obuvi/>. – Дата обращения: 12.11.2021

8. Особенности пошива карнавальных и сценических костюмов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fiestavn.ru/2019/01/28/osobennosti-poshiva-karnavalnyh-i-stsenicheski-h-kostyumov/>. – Дата обращения: 11.11.2021

9. Корж К.В., Карасева А.И., Костылева В.В. «Балетки» для танцев как повседневная обувь. История развития модели // В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)». Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Фёдору Максимовичу Пармону. Москва, 2021. С. 145-149

© Кисилев Е.В., Карасева А.И., Костылева В.В., 2021

## УДК 687.14

### ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ПРОЕКТИРОВАНИЯ СПОРТИВНОЙ ЗИМНЕЙ ОДЕЖДЫ

Коберник Ю.О., Гетманцева В.В.

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

С каждым годом интерес населения России к зимним видам спорта и активного отдыха значительно растет. Это обусловлено несколькими причинами: длительность холодного периода и доступностью транспортных средств. Спортивная одежда является одним из факторов безопасности человека при активном отдыхе и должна быть более функциональной по мере нарастания физических нагрузок. Производители спортивной одежды уделяют особое внимание элементам защиты, которые



в общих случаях учитывают особенности каждого вида спорта, но при этом не учитывают индивидуальные эргономические потребности человека.

Процесс проектирования всех видов одежды как правило имеет общую структуру, независимую от назначения изделий и предпочтений потребителей, в то время как должен отражать значимость тех или иных показателей качества проектируемого изделия, выявленную на этапе предпроектных исследований.

На производство спортивной одежды влияют такие факторы как спрос на предметы потребления и целевое использование спортивной одежды для активного образа жизни. К зимней спортивной одежде предъявляется много требований, как эргономических, так и эксплуатационных. Соответствие изделия заданным требованиям достигается путем подбора пакета материалов, конструктивного и технологического решения [1].

На сегодняшний день нет сформированной базы для целенаправленного выбора проектного решения зимней спортивной одежды с возможностью выбора функций, учитывая индивидуальные эргономические потребности. Учёт всех особенностей позволит рационально спроектировать спортивную одежду, отвечающую требованиям, предъявляемых к ней потребителем.

Разработка базы данных включает проведение анализа ассортимента зимних изделий спортивного назначения; анализа и классификацию средств и способов защиты от внешних воздействий, используемых в зимней спортивной одежде; исследования потребительских предпочтений к конструктивному, технологическому и техническому решению зимней спортивной одежды; разработку исходной информации для проектирования зимней спортивной одежды с регулируемыми функциями.

Разрабатываемая база данных представляет собой интерактивную программу, которая включает массивы «предпочтения/требования к изделию – варианты технического решения» (рис. 1) для интеллектуализации процесса проектирования зимней спортивной одежды.

При создании базы данных можно выделить пять подсистем (уровней): функции, готовые пакеты материалов, конструктивные и технические решения. Структура первого уровня содержит перечни эргономических и защитных функций. Структура второго уровня включает в себя предложение по готовым пакетам материалов. Структура третьего уровня предоставляет варианты конструктивных решений по выбранным функциям и пакетов материалов. Структура системы четвертого уровня содержит несколько вариантов технологической обработки изделия, в зависимости от выбранной конструкции и пакета материалов. Пятый уровень, заключительный, содержит выходные данные.



Рисунок 1 – Массив «предпочтения/требования к изделию - варианты технического решения»

Выходными данными являются текстовые файлы, в которых прописана техническая документация на создание спортивной одежды с выбранными эргономическими и защитными функциями.

Интеллектуализации процесса проектирования одежды позволит:  
обрабатывать информацию по заданным алгоритмам;

предоставлять потребителю возможность выбора изделия в зависимости от индивидуальных эргономических потребностей;

использовать массивы для разработки новых моделей изделий по выбранным функциям;

хранить большие объемы информации (базы данных разных уровней).

Использование различных комбинаций регулирования функций при проектировании спортивных изделий позволит повысить универсальность и продлить сроки активной эксплуатации [2]. Сформированная база данных позволит потребителям выбирать зимнюю спортивную одежду из массового производства, которая будет соответствовать их индивидуальным потребностям.

#### Список использованных источников:

1. Гарипова Г.И., Халилова А.А., Нигметзянова А.М. Анализ требований, предъявляемых к спортивной одежде для зимних видов спорта// Сборник научных трудов 6-й Международной молодежной научной конференции – Курск -2019 -с.259-261

2. Арчинова Е.В., Бунькова Т.А., Голошубова А.П. Проектирование утепленных изделий со способностью изменения теплозащитных свойств, как еще один вид трансформации одежды// Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирский технологический институт (филиал) РГУ им. А.Н. Косыгина – Саратов - 2020 – с. 17-21

© Коберник Ю.О., Гетманцева В.В., 2021



**УДК 688.39**

## **КОНЦЕПЦИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОЖГАЛАНТЕРЕЙНЫХ АКСЕССУАРОВ ДЛЯ БАЙКЕРОВ**

Коваль Е.А., Костылева В.В., Конарева Ю.С.

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

Слово «байкер» произошло от английского слова motorcycle и звучит как «biker», которое можно дословно перевести как просто мотоциклист [1].

Основываясь на ранее заложенный стереотип о байкерах, сформировавшийся еще в 1940-1950-е годы, можно отметить, что их субкультуру характеризует свой конкретный стиль, включающий в себя: кожаную куртку, кожгалантерейные аксессуары, джинсовую или кожаную жилетку с символикой мотоклуба, кожаные штаны, банданы, черные вязаные шапочки, защищающие от ветра, мотоочки, длинные волосы, борода и усы, шлемы в виде стилизованных немецких касок времен Второй мировой и высокие из прочной кожи ботинки [2]. Однако у современных байкеров такой внешний вид далеко не всегда является необходимым и может носить защитную экипировку, либо спортивную мотоодежду, в виду наличия различных классов мотоцикла [3, 4].

Разнообразие мотобайков один из факторов, который влияет на мир субкультурной моды, где ее участники стараются выглядеть уникально [5]. Если рассматривать образ байкера более детально, при этом учитывая класс мотоцикла, то важным аспектом внешнего вида являются функциональные кожгалантерейные аксессуары, которые относятся к индивидуальному, либо мелкосерийному производству.

Рассмотрим индивидуальное проектирование, в котором разработан предпочтительный вариант модных конструктивных решений кожгалантерейных изделий с учетом внешнего облика потребителя – байкера и класса мотоцикла – чоппер.

В основу индивидуального реального проектирования кожгалантерейных изделий заложена определенная концепция, которая складывается из следующих этапов:

анализ внешнего образа индивидуального потребителя и его социальных особенностей;

анализ внешних характеристик мотоцикла;

анализ модных тенденций и выделение в них доминирующих элементов;

выбор предпочтительного варианта базовой основы конструкции;



проработка базовой конструкции изделия на эргономическое соответствие индивидуальной фигуры потребителя;  
выбор подходящего варианта художественно-конструктивного решения модельной конструкции изделия;  
разработка технического рисунка модели;  
разработка деталей модельной конструкции на отработанной по эргономическим показателям базовой конструкции [6].

Среди байкерской аудитории набедренная сумка (рис. 1а) пользуется большим спросом и в большинстве случаев необходима в дороге [7]. Аксессуар подчеркивает принадлежность своего владельца к мотоспорту. Изделие для потребителей увлекающихся мотокультурой имеет дополнительное крепление на ногу, что позволяет прочно зафиксировать элемент так, чтобы он не болтался на высокой скорости.

Изделие выполнено из кожи, что очень важно при его эксплуатации (не подвергается стиранию или механическим повреждениям). Подобные аксессуары дорогостоящие, но при этом всегда актуальны.

Сумка через плечо сочетает в себе простоту и лаконичный дизайн (рис. 1б). Повторяет прямоугольную форму набедренной сумки. Изделие выполнено из натуральной кожи с декоративными элементами для того, чтобы подчеркнуть эпатажный стиль чоппера [8].

Моторюкзак (рис. 1в) относится к категории простых рюкзаков, который получил популярность среди ценителей мотобайков. Рюкзак выполнен из сырья высокого качества. Также ему свойственна вместительность, его внутренний объем позволяет уместить ноутбук вместе с прочими нужными вещами для поездки [9].

Модели, в данном случае, не подразделяются на мужской и женский вариант: они относятся к стилю унисекс. Изделия изготовлены таким образом, чтобы мотоциклист мог с легкостью надевать поверх экипировки [10].



а б в

Рисунок 1 – Индивидуальные кожгалантерейные аксессуары для байкеров

Учесть все параметры при обычном ручном проектировании конструкций кожгалантерейных изделий на индивидуального потребителя очень сложно, что значительно увеличивает время разработки.

В этой связи, эффективно применить исходную информацию о внешнем образе потребителя на основе средств вычислительной техники и



диалогового проектирования, а также создания соответствующей базы данных (БД). Уникальный внешний вид байкера – это способность сохранять свое субкультурное влияние, а проектирование конструкций кожгалантерейных изделий на индивидуального потребителя, предполагает знание информации об его внешнем образе, а также мотобайке.

### **Список использованных источников:**

1. Байкеры. Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Текст] Электронный ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Байкеры>.

2. How Biker Fashion Evolved Through Ages. [Текст] Электронный ресурс: <https://www.bikerringshop.com/blogs/fashion/how-biker-fashion-evolved-through-ages>.

3. Коваль Е.А., Конарева Ю.С. Требования, предъявляемые к обуви мотоциклиста В сборнике: Материалы докладов 53-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. в двух томах. Витебск, 2020. с. 170-172.

4. Коваль Е.А., Конарева Ю.С. О субкультуре любителей мототехники. В сборнике: Фундаментальные и прикладные научные исследования в области инклюзивного дизайна и технологий: опыт, практика и перспективы. Сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. Москва, 2021. С. 198-201.

5. The rebellious japanese motorcycle gangs influencing global fashion. [Текст] Электронный ресурс: <https://www.highsnobiety.com/p/bosozoku-japanese-gangs-fashion/>.

6. Денисова Т. В., Анисимова Н. В. Проектирование индивидуальных изделий: учеб. пособие – СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2017. – 148 с.

7. Мужские правила [Текст] Электронный ресурс: <https://manrule.ru/ryukzaki/motoryukzakah/>.

8. Сумка через плечо. Байкерская. [Текст] Электронный ресурс: <https://www.livemaster.ru/item/7396529-sumki-i-aksessuary-sumka-iz-naturalnoj-kozhi-bajker?zoom=true>.

9. Моторюкзак. [Текст] Электронный ресурс: [https://giox.ru/product/motoryukzak-ogio-no-drag-mach-3-pack?utm\\_source=direct.yandex.ru&utm\\_medium=cpc&utm\\_campaign=direct.yandex.ru\\_feed&yclid=2940518678287113844&utm\\_source=yandex&utm\\_medium=cpc&utm\\_campaign=dinamik\\_msk&utm\\_content=9531450156&utm\\_term=](https://giox.ru/product/motoryukzak-ogio-no-drag-mach-3-pack?utm_source=direct.yandex.ru&utm_medium=cpc&utm_campaign=direct.yandex.ru_feed&yclid=2940518678287113844&utm_source=yandex&utm_medium=cpc&utm_campaign=dinamik_msk&utm_content=9531450156&utm_term=).

10. Коваль Е.А., Костылева В.В., Конарева Ю.С. Разработка обуви и кожгалантерейной атрибутики для мотолюбителей. В сборнике Инновации и современные технологии в индустрии моды: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции (19 мая 2021 г.)/ Новосибирский технологический институт (филиал) РГУ им. А.Н. Косыгина. – Саратов: ООО «Амирит», 2021. – 194 с., стр. 94-97.

© Коваль Е.А., Костылева В.В., Конарева Ю.С., 2021

УДК 658.512.23

## ПРИЁМЫ ТВОРЧЕСКОГО ПОИСКА В СОВРЕМЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА

Корнилова И.Д., Добрякова О.П.

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

Идея создания одежды-трансформер пришла к нам ещё в 20 веке, когда журналистка в сфере моды Лидия Сильвестр запатентовала своё бесконечное платье «Infinite dress». Платье-трансформер было презентовано 5 мая 1976 года в Лондоне в частном доме. Во время показа были представлены около 100 моделей, и только после окончания демонстрации было объявлено, что это разные вариации одного и того же платья (рис. 1). Презентация имела большой успех, даже модный журнал «Vogue» посвятил свой выпуск данному платью.

Подтолкнули Лидию к созданию такого платья частые переезды, связанные с работой и желание путешествовать налегке.



Рисунок 1 – Фрагменты обложки и содержания инструкции «по применению» к платью Лидии Сильвестр.

Впоследствии многие дома мод вдохновлялись идеей создания платьев трансформеров. Модельер Donna Karan делала платья-трансформеры для праздников. Компания Kariza Design создала юбку-трансформер. Скандинавская компания Emami представила коллекцию «The Limitless Dress», так же Victoria's Secret создала платье с двумя видами трансформации и т.д.

Трансформация одежды определяется динамикой движения, превращений или изменений. Осуществляется следующим образом: превращение одной формы в другую; трансформация деталей внутри одной формы.

При трансформации используются следующие приёмы:

«растяжение – сжатие» деталей одежды, данная трансформация происходит благодаря изменению линейных размеров изделия;

«отделение – присоединение» деталей одежды, отделение и присоединение отдельных элементов к изделию, например, за счёт молний или различных застёжек;

«вывертывание» – получение новой трансформации изделия за счет вывертывания его наизнанку, «свертывание – развертывание» деталей одежды – изменение размера и формы отдельных элементов благодаря свертыванию и развертыванию, меняя объём и длину;

«замещение» деталей одежды другими деталями или элементами, представляет собой снятие одного элемента и замену на другой.

Многие создаваемые наряды-трансформеры основываются на данных приёмах, но не исключается создание новых приёмов в будущем. Процесс превращений и изменений может носить бесконечный характер. Вследствие своей многообразности у изделия продлевается срок эксплуатации.

Стилист Александр Рогов в своём выпуске программы «Рогов в деле» показал жакет-трансформер, который строится на приёме «отделение – присоединение». Красный укороченный жакет имеет пристегивающиеся кипельно белые манжеты.

С применением этого же приёма 3 ноября на ежегодном показе Sochi Fashion Week бренд JAM8 презентовал уникальные куртки и пальто-трансформеры, которые меняют свою длину за счёт прикрепления дополнительных деталей с помощью молнии (рис. 2).



Рисунок 2 – Куртка-трансформер бренда JAM8 на показе Sochi Fashion Week

Основываясь на данных приёмах и уже существующих моделях-трансформерах, мной был придуман жакет-трансформер, который может носиться как обычный жакет, так и в перевернутом виде, тем самым становясь платьем (рис. 3). Данная разработка находится в стадии пошива.

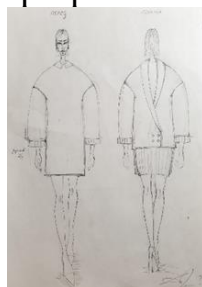


Рисунок 3 – Эскиз собственного жакета-трансформера

В 21 веке одежда-трансформер так же остаётся актуальна, она является более экологичной, так как вместо покупки нескольких нарядов, вы приобретаете одну, более экономную, опять-таки в связи с приобретением одной вещи вместо нескольких. Это позволяет каждому человеку быть немного стилистом и создавать себе различные уникальные образы. Тем самым одежда-трансформер способна удовлетворять требованиям потребителя и соответствовать тем или иным его запросам.





Современный человек нуждается в удобной одежде, позволяющей ему чувствовать себя комфортно в любое время. Так же одежда должна подчеркивать социальный статус, соответствовать модным тенденциям и раскрывать человека как личность.

### **Список использованных источников:**

1. Проектирование женской многофункциональной одежды с использованием приемов трансформации 2015 / Тухбатуллина Л.М., Сафина Л.А., Измайлов Б.И.

2. Сафина Л.А. Создание конструкции женской трансформируемой одежды / Л.А.Сафина, Л.М.Тухбатуллина // Вестн. технол. ун-та. 2015. – Т.18, №14. – С. 174-177.

3. Тухбатуллина Л.М., Сафина Л.А., Салахова Л.И. Создание трансформируемой одежды с использованием полимерных материалов / Л.М.Тухбатуллина и др.// Вестн. Казан. технол. ун-та. 2015. –Т.18, №7. – С. 200-201.

4. Акилов З.Т. Моделирование одежды на основе принципа трансформации (новые приемы разработки модных форм одежды)/ З.Т. Акилова. – М.: Легпромбытиздат, 1993. – 200 с.

© Корнилова И.Д., Добрякова О.П., 2021

**УДК 685.34+81-112**

## **МУЖСКАЯ ОБУВЬ: ИСТОРИЯ И ЭТИМОЛОГИЯ НАЗВАНИЙ MEN'S FOOTWEAR: HISTORY AND NAMES ETYMOLOGY**

Корытко М.Н., Новикова Н.В.

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

Shoes and clothes have always been symbols of social status, people's tastes and habits, financial situation and attitude to life [1]. Dress code as a whole and for shoes in particular was many times influenced by monarchs. The French king Phillip the Fair limited wearing of expensive brocade and velvet, but forgot to mention shoes. So long toe-pointed shoes became enormously long. King Henry VIII's feet were very wide and at the end of his life he was suffering from swollen limbs, so he had to wear wide shoes that became really fashionable. What footwear to wear at the court was also carefully described in the Status of Apparel by Queen Elizabeth I of England.

Footwear choices were not always healthy. The remains of people living in Medieval Cambridge showed that rich people buried in the town centre were very likely to have had bunions (a deformation of the big toe), while poor people buried at the outskirts of the city didn't have this condition. It shows that rich citizens



paid a high price for their footwear choices. University of Cambridge researchers discovered that medieval men and women with hallux valgus were more likely to have a broken bone from a fall compared to those with normal feet. Pointed shoes caused severe foot deformations [2].

At first glance, it may seem that the classification of footwear is quite simple. This is far from the case, because if we open magazines dedicated to fashion and style, a whole kaleidoscope of names appears to our eyes. According to the environment in which the footwear is used and what its functional suitability of the footwear is, it is divided into three types: dress footwear, casual footwear, sports footwear [3].

Men's shoes come with or without lace ups. The first are more formal, business version [3]. Formal shoes are divided into two groups: Derby shoes and Oxford shoes. Derby shoes are footwear with an open lace-up style, when it pulls the two sides of the boot from the top, in the USA these shoes are called Bluchers.

We should thank the war with Napoleon for Bluchers. Gebhard Leberecht von Blucher was a Prussian field marshal. He earned his recognition after leading his army against Napoleon I at Leipzig in 1813 and 2 years later at the Battle of Waterloo. General Blucher ordered practical shoes for his soldiers. The boots were with side inserts sewn into the forefoot. The lacing of these boots was located above the tongue.

Oxford shoes are shoes with closed lacing, where two sides, tied with a lace, are sewn under the front part of the boot [4]. They are an indispensable attribute of the wardrobe of business people and politicians. President Barack Obama often wore size 12 Oxfords in black calfskin. They were handcrafted by Johnston & Murphy. The timeless Oxford with cap toe has also been the choice of many presidents: Ronald Reagan, George W. Bush, Bill Clinton and George W. Bush.

Oxford shoes appeared in the 17th century [3]. As a rule, they were worn in a smaller size, which made the men's gait a little stiff.

Saddle shoes are a variety of Oxfords. Their name is due to the fact that a piece of leather of a contrasting color in the area of the rise resembles a saddle in shape. This style was popular with women and children in the 1950s. Wingtip shoes are another type of Oxfords. A W-shaped piece of leather of the same color or contrasting color is sewn onto their toes. The letter W is shaped like the wings of a bird.

In the 19th century Oxford students wore high boots. They were up to their knee. In mid-1820s they were cut to medium sized boots and got the name Oxoniana. At that time the boots did not have any laces, but at the same time, the heel was higher. A few years later the boots were cut out a little more. Such shoes were impossible to wear without laces. The closure of the shoes was first lateral not central as it is today. Initially, Oxfords were an attribute of university students, and today they are worn by university graduates. Among students, they are considered a bit too dressy. Until the late 19th century, Oxfords were. It is



interesting to note that the terms Oxford and Balmoral are used differently in the USA and UK. In the United States, they are synonymous, although Oxfords can generally be called any smart shoes.

In the UK, Balmoral is a shoe that only has seams at the toe of the boot. Depending on the presence or absence of perforation, oxfords are divided into the following types: plain shoes; shoes without perforation; quarter-brogue shoes (perforated toe shoes); semi-brogue shoes (shoes with perforated toe, lacing and heel zone); full-brogue shoes (wingtips type Oxfords with maximum perforation of the toe, side and heel).

Balmoral boots have been known since mid-19th century. Prince Albert, the husband of Queen Victoria, wanted to have a decent pair of boots suitable for both wearing indoors and outdoors while the royal family was spending time at Balmoral castle in Scotland. He made an order and thus Balmorals were born. Balmorals are worn primarily by fans of the classics. You should not economize on such shoes, because only high-quality genuine leather looks presentable and will last for many years. In the manufacture of Balmoral boots, famous designers use exclusively smooth calfskin. Suede often makes a great addition to leather. Black Balmorals should only be worn with formal business suits. Models of bright colors are suitable for combinations with shirts and jeans.

Today the most famous brands of men's footwear in the UK are Loake (since 1880), Cheaney (since 1886) and Sanders (since 1873). Interestingly, Loake is still a family business, and Cheaney shoes, from soles to laces, are entirely produced in the UK, while the production facilities of many of the company's competitors were taken out of the country many years ago.

The name “brogue” is of Gaelic origin and means “boot” in translation [1]. The idea was to enable men to get their feet dry in a shorter period of time after getting into Scottish marshes. Perforated boots came into fashion in the 1920s. Some of the models were brown, but we should bear in mind that they were intended for walks outside the city.

In the city, however, a gentleman had to wear only black shoes. Etiquette requires men to appear at court in black shoes. Such requirements can be seen in the clothing and footwear regulations for attending the 1711 Royal Ascot Races. Gentlemen are kindly reminded that it is a requirement to wear either black or gray morning dress which must include:

- a waistcoat and tie (no cravats);
- a black or gray top hat;
- black shoes.

The same applies to the royal wedding: “Ties should be worn, or a cravat with a pin, along with a plain shirt and cufflinks. Shoes should be black and lace-up” [5].

Slip-on models include mocassins, loafers and monks which are buckled shoes. Monk shoes, Oxford shoes and Derby shoes are all fashion shoes. Monk shoes are men's shoes with buckle closures that appeared in the 11th century



among monks in Rome [2]. The shoe can have one buckle or a pair of double buckles. They are quite appropriate in a business setting, if the buckles are not too large and shiny.

Casual shoes for men include moccasins and loafers. They are also often referred to as slip-ons. The word moccasin appeared at the beginning of the 17th century [6]. It described foot-covering worn by native North American people. Moccasins were usually made of deerskin without any stiff soles. It came from an Algonquian language of Virginia. It actually meant "shoe".

The oldest moccasins found during excavations in America are more than 1500 years old. Moccasins were the hallmark of different tribes, just as kilts of different colors were the hallmark of the Scottish clans. Moccasins were made of soft leather with soft soles that did not give out the steps of hunters. The so-called boat shoes also have moccasins stitching. They are distinguished by a lace on the top edge and a two-hole lacing [3].

In the 1930s, Norwegian-made slip-on pumps were extremely popular in Europe. American tourists brought them with them from their travels and carried them with pleasure at home. In 1934, G.H. Bass established their production under the Weejun brand. This word was consonant with the word Norwegian (Norwegian). They are sold under this brand to this day.

The word loafer has the meaning "idler, person who loafes," which appeared in 1830 [6]. It is probably a short variant of land loper or "vagabond". In the Old English there is the word hlaf-aeta which means "a household servant," or "loaf-eater," the person who eats the bread of his owner. For the Anglo-Saxons lord was a "loaf-guard."

Although loafers are casual shoes, they are worn by many men in high society. Bill Clinton often wore an expensive pair of brown leather loafers with his suit during his state visits.

#### **Список использованных источников:**

1. Alexander. K. Treasures Afoot: Shoe Stories. – Johns Hopkins University Press, 2018. – 248 p.

2. Medieval pointy-toed shoes led to Cambridge bunion surge. [Electronic resource] Access mode: <https://www.bbc.com/news/uk-england-cambridgeshire-57427365>

3. Roetzel B. A Guy's Guide to Shoes. – H.F. Ullmann publishing, 2013. – 600 p.

4. Golding F.Y. The Manufacture of Boots and Shoes. – Book on Demand Ltd., 2015 – 326 p.

5. Etiquette Guide for a Royal Wedding. [Electronic resource] Access mode: <https://etiquipedia.blogspot.com/2014/07/a-royal-wedding-guests-etiquette-guide.html>

6. Bailey N. The new universal etymological English dictionary. – Farmington Hills: Gale ECCO, 2010. – 700 p.

© Корытко М.Н., Новикова Н.В., 2021





УДК 7.021.2

## СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ ТВОРЧЕСКИХ МАКЕТНЫХ ФОРМ ОБУВИ

Крылова Е.М., Герасимова М.П.

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

Благодаря применению методов проектирования обуви с использованием приёмов архитектоники объёмных форм, конструктор имеет возможность выстроить гармоничную проектную работу для создания нового изделия, продумать пропорции будущей модели, предотвратить противоречия, которые возникают при определении концепции проекта и подготовиться к конструкторскому воплощению её в готовый продукт [1].

Любой предмет гардероба человека или аксессуар может иметь не только повседневное назначения, но и быть произведением искусства. Действительно, сегодня особо смелые молодые дизайнеры и конструкторы не желают разрабатывать обувь и аксессуары для масс маркета, а хотят самовыразиться в своей работе. Производится большое количество моделей разнообразных форм, каждый хочет создать свой собственный и неповторимый стиль, изготовив не просто обувь для повседневной носки, а некий арт-объект, который будет поражать своей уникальностью и оригинальностью.

Особенность конструкторской работы состоит прежде всего в том, что желание создать необычную форму обуви, например, сопровождается знанием анатомии человека, умением грамотно выстраивать пропорции уже на этапе создания объёмно-пространственной модели.

При выполнении данной работы решено сделать акцент именно на творческий импульс. Ставилась цель внести в макетные модели индивидуальность и создать обувь, непохожую на уже существующую. Создание и проектирование коллекции – это сложный и трудоёмкий процесс, включающий в себя множество этапов, и в первую – поиск источника вдохновения. Это может быть все что угодно – музыка, природа, искусство или история. Найдя что-то интересное и вдохновившись идеей, можно начать воплощать её в создании своей коллекции.

Для разработки макетных изделий были выбраны природные формы – листва, трава, ассоциация с естественными красками и сочетаниями цветов. Объяснение такого выбора в том, что природа независимо от времени года поражает своей красотой тех, кто способен её увидеть, нужно лишь только на миг отвлечься от бытовых проблем, обязанностей и оглянуться вокруг.

Следующим этапом работы стал выбор цвета и фактуры бумаги – привычного материала для создания объёмно-пространственной макетной формы обуви. Далее, в соответствии с пластикой линий, силуэта природного источника, решалась проблема поиска формы, цвета и конструкции изделия [2]. Из бумаги вырезались полосы с криволинейными контурами с повторяющимися изгибами в определённой ритмической последовательности (рис. 1) [3].



Рисунок 1 – Этапы работы над коллекцией

Это послужило идеей использования декоративных акцентов как в простом соединении в конструкцию макета, так и в наложении, пересечении и повторении декоративных деталей. Такой способ работы над созданием моделей очень продуктивный, так как позволяет легко переставлять акценты, выявлять композиционный центр и по-разному оформлять высоту и детали моделей, объединённых в одну тематическую коллекцию (рис. 2) [3].



Рисунок 2 – Макетные формы обуви

Основные элементы художественной формы обуви – линии, цвет, фактура, декоративные элементы – нашло отражение в спроектированных макетных формах. Цвет в данном случае играет огромную роль, так как передаёт эмоциональное воздействие источника и подчеркивает основной композиционный замысел. За основу, естественно, взята широкая палитра зелёного цвета, с добавлением в некоторые элементы на обуви охры и различных желтых, красных оттенков. При выборе колористической гаммы соблюдались следующие требования:

цвета в сочетании один с другим должны становиться красивее и выразительнее, чем при использовании их по отдельности;

каждый цвет, участвующий в сочетании, должен помогать решению общей цветовой задачи (цвета не должны противоречить один другому);

каждый цвет должен быть зрительно заметным в сочетании и тем самым оправдывать свое присутствие в цветовой композиции.

В работе, кроме бумаги обычной плотности использован плотный картон, чтобы макеты обуви держали свою форму, выглядели объёмными и



более реалистичными. Добавленные эффекты в виде жатых или орнаментальных вставок добавляют в модели разнообразия, необычности.

В результате проделанной работы получилась цельная творческая коллекция объемно-пространственных макетных форм, в которой явно прослеживается экологическая тема. Решено, что дальнейшая работа будет вестись над выбором материалов, из которых обувь будет изготовлена, для выполнения настоящих моделей.

Тенденция мира моды – забота об окружающей среде и внедрение в производство одежды и обуви перерабатываемые или натуральные материалы – поддерживает стремление людей к осознанному потреблению.

### **Список использованных источников:**

1. Алибекова М.И. Архитектоника объемных форм в композиции костюма: учебное пособие / М.И. Алибекова. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2010. – 148 с.

2. Герасимова М.П. Ритм как свойство композиции в дизайне костюма: учебное пособие / М.П. Герасимова. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018. – 18 с.

3. Крылова Е.М, макеты обуви – кафедра Спецкомпозиция, РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021.

©Крылова Е.М., Герасимова М.П., 2021

**УДК 687.14**

## **АКТУАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ РОМАНТИЧЕСКОГО СТИЛЯ В КОЛЛЕКЦИЯХ ОДЕЖДЫ 2021-2022**

Кулик Д.М., Бутко Т.В.

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

Современные тенденции в моделировании одежды характеризуются большим разнообразием стилевых направлений. Одним из самых популярных и фундаментальных, непременно присутствующим в коллекциях женской одежды, является романтический стиль, который появился конце XVIII века. С тех пор он постоянно изменялся. Ушли в историю каркасные тяжелые платья, уступив дорогу удобным и легким, но не менее выразительным и очаровательным.

Необходимость проведения анализа актуальных характеристик современных моделей романтического стиля определена разработкой эскизного проекта модели женской одежды в романтическом стиле. Основой для выполнения анализа явились коллекции ведущих всемирно известных дизайнерских брендов. В качестве характеристик рассмотрены такие особенности моделей как объемно-пространственная форма изделия



в целом и его составных частей, силуэт, применяемые основные и отделочные материалы, цветовая гамма, используемые принты, декоративные и отделочные детали, технологии отделки [1].

Ощущая на себе влияние других стилевых направлений, романтический стиль развивается и преобразовывается. Например, рассмотренная для анализа коллекция Christian Dior Весна-Лето 2021 Resort (рис. 1) представила большое количество моделей, где наряду с образами, выполненными в бело-бежевых оттенках из легких струящихся материалов с цветочными вышивками, демонстрирующими классические черты романтического стиля, отражает также стиль этно и бохо, базирясь, однако, на характерных чертах романтизма [2]. Это слияние прочитывается в шифоновых платьях, подчеркнутости силуэтов, пышных юбках в пол, объемности блуз из тонкого хлопка, объемности рукавов, соединяющих изящество и утилитарность.



Рисунок 1 – Модели и акценты коллекции Christian Dior Весна-Лето 2021 Resort

Коллекция Fendi Spring/Summer 2021 Ready-to-Wear построена на использовании полупрозрачных материалов (рис. 2). Нежность и тонкость структуры воздушных материалов, таких как шелк, шифон, органза, продолжается и поддерживается цветовой палитрой, включающей в себя пастельные, нежно-голубые, белые, кремовые оттенки. Коллекция художественно насыщена кружевами, которые используются не только для отделки блуз и юбок, а также применены в оформлении обуви и аксессуаров. Полупрозрачные рубашки-платья в купе со строгими силуэтами пиджаков также демонстрируют комбинацию стилей, в этом случае таких, как, классический, романтический и кэжуал [3].



Рисунок 2 – Модели и акценты коллекции Fendi Spring/Summer 2021 Ready-to-Wear

Анализ современного романтического стиля невозможен без изучения коллекций свадебных и вечерних платьев, наиболее ярко демонстрирующих чувственность, нежность и олицетворяющие романтизм. Vera Wang (рис. 3) представила в своей новой линии свадебных платьев образы современной женщины, отражая ее противоречивость и непостоянство. Здесь, наряду с моделями пышных платьев с гипербъемными рукавами, напоминающими образ принцессы, присутствует короткое платье компактной четкой формы,



повторяющей очертания фигуры, выполненное из ткани со сверкающей поверхностью, усыпанной стразами и глитером. Крупные многослойные кружева вступают в противовес тяжелым шелковым тканям, плотно облегающим фигуру [4].



Рисунок 3 – Модели и акценты коллекции Vera Wang Haute Couture

В 2021 году романтический стиль это не только воздушные материалы, обилие кружев и рюш, свадебные и вечерние платья. Это и трикотажные полотна коллекции Valentino Haute Couture Весна/Лето 2021 (рис. 4). Отличительные черты этой коллекции - использование мягких складок на трикотажных полотнах, подчеркнутая фигура, присутствие металлизированной нити и пайеток, пышные юбки жесткой формы из плотных материалов, рукава буф [5]. Многие модели имеют Х-образный силуэт, присущий стилю «романтизм». Цветовая гамма теплых пастельных оттенков. Стоит отметить, что в этой коллекции, наряду с романтическим, отлично гармонируют такие стилевые направления как «кэжуал», классический, минимализм, стирая четкие границы в современном прочтении романтизма.



Рисунок 4 – Модели коллекции Valentino Haute Couture Весна/Лето 2021

На основании проведенного исследования разработан эскизный проект модели женского костюма в романтическом стиле (Рис. 5) и его художественно – композиционная характеристика [6]. Модель женского костюма в романтическом стиле состоит из двух изделий: блузы и юбки. Форма изделий мягкая, свободная большого объема. Однако тонкость и пластичность шелковой ткани заставляет сложиться этот объем в складчатую поверхность, обтекающую фигуру. Костюм формирует Х-образный силуэт, являющийся классическим для изделий романтического стиля.



Рисунок 5 – Эскиз модели женского платья в романтическом стиле

Блуза из шелка нежно-голубого цвета свободного облегания с объемными рукавами «епископами», расширенными от линии оката. Центральный шов переда без застежки формирует глубокий V-образный вырез декольте. Юбка многослойная объемная на подкладке длиной миди. Нижние слои состоят из слоев фатина голубого, синего, белого цвета различной длины, что позволяет получить внизу юбки трехцветную орнаментальную полосу. Верхний слой юбки выполнен из кружевного полотна с крупным цветочным орнаментом. Он является главным декоративным элементом изделия, его композиционным центром. Многослойность, кружева, пластичные драпирующиеся материалы, силуэт данной модели представляют традиционные особенности романтического стиля. Объемные рукава, V-образный вырез горловины, длина юбки миди – это актуальные особенности модного сезона 2021-2022. Таким образом, предложенная на основе проведенного анализа модель женского костюма, сочетает в себе современные и традиционные черты романтического стиля.

Разработанный эскизный проект – основа для дальнейшей конструкторской и технологической реализации.

#### **Список использованных источников:**

1. Бутко Т.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Композиционно-конструктивный анализ моделей одежды промышленных и дизайнерских коллекций. // Учебное пособие для бакалавров и магистров по направлению 29.03/04.05 Конструирование изделий легкой промышленности / Москва, 2018-92с.

2. Официальный сайт DIOR [Электронный ресурс]. URL: [//www.dior.com/ru\\_ru/мода-для-женщин/коллекция-весналето%С2%A02021](http://www.dior.com/ru_ru/мода-для-женщин/коллекция-весналето%С2%A02021)

3. Официальный сайт FENDI [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fendi.com/ru/>

4. Официальный сайт VERAWANG [Электронный ресурс]. URL: <https://www.verawang.com/ru/>

5. Официальный сайт VALENTINO [Электронный ресурс]. URL: <https://www.valentino.com/ru-ru/fashionshow/women/haute-couture-spring-summer-2021>

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

© Кулик Д.М., Бутко Т.В., 2021



**УДК 7.05**

## **ГИБРИДНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОСТЮМА**

Куликова А.Л., Кравец Н.А.

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

Исследование направлено на изучение возможности интеграции трехмерных технологий в носимые изделия, применяя гибрид традиционных и современных техник проектирования костюма. Изучение уникального сочетания процесса ручной работы и метода 3D-печати позволяет понять производство нового текстиля и создавать одежду, которая соответствует точным параметрам конкретного тела.

Использование 3D-печати в мире моды, конечно же, стремительно набирает обороты. Многие компании уже вышли на рынок обуви с данной технологией, а количество показов мод с использованием 3D-печати растёт с каждым годом, хотя мы, возможно, ещё и не дошли до того момента, когда основные розничные торговцы и интернет-магазины начнут продавать такую одежду, мы определенно можем ожидать этого в будущем. Но «что же такое 3D-печать и как ее применять?».

Сейчас люди услышав фразу «3D-печать одежды» думают о неудобных и тяжелых предметах, изначально так и было благодаря использованию аддитивного производства SLA и FDM принтеров, направленных на послойное создание объемного объекта. Однако, есть ещё один метод 3D-печати одежды, который помогает подойти к созданию изделия с более творческой стороны и преодолеть барьер жесткости конструкций. Многие слышали о 3D-ручках, позволяющих изготавливать объемные предметы, но мало кто додумался использовать их для работы в модной индустрии.

Из-за очень тонких линий, напечатанных по форме манекена под разными углами, корсет имеет мягкую текстуру в области углов и гибкость, позволяющую садиться на фигуру идеально вплотную, и даёт ощущение, которое не похоже на другие объекты, сделанные на 3D-принтере. Весь корсет был напечатан нитями PLA, это даёт ещё одно преимущество данного метода создания изделий. PLA пластик – это биоразлагаемый продукт, таким образом эта технология отвечает принципам экологичной моды.

Ежегодно миллионы тонн мусора, большую часть которого составляет именно пластик, сбрасывают в воды мирового океана. Но помимо заботы о морской фауне, есть ряд причин в пользу использования печати одежды. Все те пластиковые бутылки, которые мы выбрасываем в течение, можно перерабатывать в пластик, подходящий для создания



аксессуаров, обуви и одежды. Исследование этого производственного процесса – это взгляд на историю дизайны моды с прошлых времён до наших дней – от одежды на заказ до символов статуса. Когда мы говорим о моде, это сложный термин, который связывает социальные и психологические аспекты, создавая индивидуальную идентичность. Как общество, сегодня мы покупаем на 400% больше одежды, чем всего 20 лет назад. Однако, новые методы производства, используя творческий потенциал и передовые технологии помогут перейти от систем массового производства к потреблению модной одежды без отходов благодаря вторичным материалам.

Замена на производстве первичного материала переработанным вторичным позволяет значительно сократить выбросы парниковых газов и приводит к энергосбережению всех возможных ресурсов. Все больше брендов поддерживают переработку и выступают против загрязнения пластиком, они дают ему вторую жизнь вместо того, чтобы позволить ему гнить на свалках больше сотни лет. Уже сейчас больше половины вещей в наших шкафах изготовлены из синтетических волокон, рано или поздно вторичное производство дойдёт до повседневной жизни настолько, что все вещи вокруг нас будут переработанными. Это похоже на мечту экологов: вывозим весь пластик со свалок, обрабатываем его и получаем любую одежду. Более 60% производства первичного пластика используется для создания синтетической продукции. Если мы будем использовать уже существующий ПЭТ – выброшенные бутылки, крышки, ненужные вещи и многое другое – мы сможем производить на 50% меньше пластика и в долгосрочной перспективе будет меньше пластикового загрязнения.

Хотя для создания 3D-печати можно использовать ПЭТ первичной переработки (отходы от нарезки листов пластика), перерабатывать вторичные отходы более экологично. Путём долгих исследований компании В-Pet удалось улучшить процесс переработки отходов для использования пластика принтерами и ручками. Новый материал обладает такими же свойствами, однако стоит на 70% дешевле. Кроме того, его характеристики улучшены, среди них – гибкость пластика при сохранении прочности и легкое склеивание, он сохраняет одинаковый диаметр и не образует пузырей. Все эти особенности создают идеальные условия для создания невероятных дизайнерских изделий, которые уже доступны каждому.

В данный момент в мире зафиксировано меньше десятка дизайнеров, активно применяющих возможности 3D-ручки в своих коллекциях, одной из первопроходцев является Сейран Цуно. Созданные ею модели, похожие на прозрачные клетки, парящие над телом, деликатно абстрактны они искажают и разрушают человеческую форму, но в то же время подчеркивают плечи, грудь и бёдра, в ее вещах есть тонкость: они не кричат, а демонстрируют свою уникальность. Поступив в одну из самых эксцентричных школ моды Японии, Cosonogasso, что буквально





переводится как «школа индивидуальности», она начинает изучать различные методы проектирования костюма. Дизайнер подчеркивает, что время, проведенное там, помогло ей глубже понять свой взгляд на вещи в современном мире.

Сейчас, когда дело доходит до создания самой одежды, у Цуно есть несколько нетрадиционных методов. Работая только с трехмерными ручками, ей и ее команде из пяти человек требуется около недели, чтобы создать готовое платье. Каждый готовый предмет кажется эфемерным, как будто он скоро может уплыть – что неудивительно, учитывая концепцию ее коллекции *Wandering Spirits*. Идея заключалась в создании «платья для общения с невидимым миром». Созданная на основе японской шаманской эстетики, для которой характерна вера в мир богов, демонов и духов предков, в результате этого она была номинирована в качестве финалистка конкурса *ITS VOGUE Italia* в 2018 году.

Как и у Цуно, в методе проектирования костюма 3D-ручкой, создание основы – это первый шаг, который нужен для будущего каркаса, после этого можно приступить к заполнению пространства для плотности. Когда краска попадает в воздух, нити расплавленных пластиковых чернил застывают, в результате получается изделие, которое обладает изысканностью ювелирных украшений, только в форме одежды.

Корсет (рис. 1) был выполнен в ходе исследования посредством совмещения разных технологий. Он демонстрирует возможность междисциплинарного подхода к дизайну, совмещает в себе традиционные и инновационные методы: функциональность ручки для 3D-печати, приемы муляжирования, конструирования, конструктивного моделирования и прикладного искусства.

Процесс создания корсета ручной работы был кропотливым и трудоёмким, эксперименты с полимерами PLA помогли найти оптимальный способ заполнения каркаса корсета для сохранения его функциональности и формы, но при этом не теряя качество некоторой гибкости. Каждая деталь создавалась по форме манекена, повторяя формы и пластику, несмотря на то что корсет сделан из пластика и полностью прилегает к телу, он не вызывает неудобств при движении. Такой метод ручной работы никогда не повторить ни создателю того же изделия, ни 3D-принтеру. Сама же механика довольно проста, используя 3D-ручку нужно лишь наносить поверх заполненного слоя имитацию кружева, в будущем можно использовать разработанный принт предварительно распечатав его в обычном режиме на 2D-принтере, затем из плотной бумаги создавать контуры изделий на который клеится шаблон принта. После этого, как в случае с представленным корсетом, каждая линия будет идти поверх контура. Заключительным этапом является снятие пластика с бумаги, ткани или манекена и покраска корсета (рис. 2). На изготовление корсета ушло около 1 недели, что является довольно небольшим сроком.



Таким образом, совместное применение традиций и технологий будущего приведёт нас к сути инноваций для создания новой почвы для будущего моды. Речь идёт о балансе между старыми и новыми методами, использовании правильного инструмента и материала, чтобы открыть новые возможности для устойчивых и экологичных систем моды.



Рисунок 1 – Поэтапное создание корсета. Работа студента на дисциплине «Муляжирование», тема задания: Муляжирование корсета

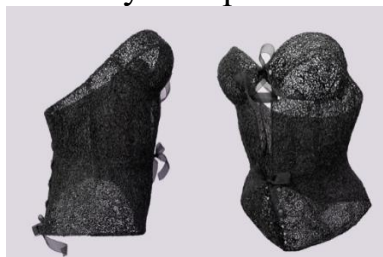


Рисунок 2 – Готовая творческая работа, выполнила: Куликова Арина Леонидовна.

#### Список использованных источников:

1. Logan L. The Dutch Designers Who Is Pioneering the Use of 3D Printing in Fashion /L.Logan – журнал «Smithsonian Magazine», 6 ноября 2016г.
2. Transforming the Fashion Industry, 2019: стат. [Электронный ресурс] URL: <http://learn.the3doodler.com>, WoobbleWorks
3. 100% переработанный пластик для 3D печати, 2016: стат. [Электронный ресурс] URL: <http://3Dpulse.ru> – проект группы «Текарт»
4. Хазан А. Как делают одежду из переработанных пластиковых бутылок /А.Хазан – ЭкоБлог-ЗПК, 19 сентября 2014
5. Зуева Т. Технологии прямой 3D печати по ткани /Т.Зуева - журнал «Индустрия печати» , 21 сентября 2021г.

© Куликова А.Л., Кравец Н.А., 2021



УДК 7.031.2

## ИСТОРИЯ СТАРОРУССКОЙ НАТЕЛЬНОЙ ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ XVII века

Купцова Д.Д.

Научный руководитель Пыркова М.В.

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

Обзор одежды, отдельных категорий тканей и платьев периода XVII века наиболее широко представлен в различных литературных источниках: исторических справках, архивах, посвящённых одежде рядовых крестьян, горожан и высших слоев населения. Старинную одежду именно для знати до XVIII в. можно рассматривать как народную. Вид покроя такой одежды в целом был одинаковым, различия наблюдались только в тканях, используемых для пошива, некоторых дополнительных элементах и декоре. Особую дороговизну этой одежде придавали пуговицы и иные металлические украшения, изготавливаемые из золота и серебра [1].

После Указа Петра I «О ношении платья на манер Венгерского» знати пришлось одеваться по Европейской моде Франции, Англии и другим странам [2].

По типу венгерская одежда (рис. 1) была схожа с польской (рис. 2) [3]. Для богатых одеяний использовался шёлк, бархат, батист, узорчатая парча, шерстяные ткани. Меха тогда высоко ценились и служили признаком благосостояния. Костюм знатных и состоятельных людей, как мужской, так и женский, украшался вышивкой с ренессансными мотивами, кружевами, шнурами, галунами, позументами, ювелирными украшениями из золота и серебра с драгоценными камнями, жемчугом и широким применением цветных эмалей. Платье венгерского типа имело свободный крой, а его длина была близка к старым русским одеждам [1].



Рисунок 1 – Одежда венгерской знати



Рисунок 2 – Одежда польской знати

Материалом для народной одежды служили в основном ткани домашнего производства – холст, полотно, грубая шерсть. Холстом, холстиной, узчиной (узким холстом) назывались льняные, а также пеньковые и бумажные материи. Они могли быть белёными или окрашенными в различные цвета. Из таких тканей шили, как правило, нательную одежду, но нередко использовали и для верхнего одеяния.



Рисунок 3 – Женская нательная рубашка

Нательной одеждой мужчин и женщин служила рубашка по типу туники – сорочка (рис. 3), которая, как правило, была светлых цветов (в основном белого или бежевого).

Женская рубаха шилась длиной до ступней. Новшеством в период XVI–XVII вв. было ношение женщинами, кроме сорочки, ещё и верхней рубахи – верхницы или наверхника.

Если сравнивать одежду русского народа в XVII в, то можно заметить, что крестьянский наряд был такой же, как и у знатных людей, только отличался качеством ткани и убранством. В быту богатых и бедных русских людей рубахи играли большую роль. Делали их обычно дома, начиная от прядения и заканчивая вышивкой. В одежде для знати в качестве украшений использовались бархат, металлические пуговицы из драгоценных металлов, золотное и серебряное шитьё, драгоценные камни, что требовало больших затрат и очень высоко ценилось [4].

#### Список использованных источников:

1. <https://lebedinajpesnja1.blogspot.com/2020/02/xvi-xvii.html>
2. Каминская Н.М. История костюма. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 128 с.
3. Мерцалова М.Н. Костюм разных времён и народов. - М.: Академия моды, 1993, Т. 3-4. – 575 с.





4. Рабинович М.Г. Древняя одежда народов Восточной Европы: Материалы к историко-этнографическому атласу. М.: Наука, 1986. – 271 с.  
© Купцова Д.Д., 2021

**УДК 685.34.016**

**КОНЦЕПЦИЯ РАЗРАБОТКИ ЭСКИЗНОЙ КОЛЛЕКЦИИ  
«FRAGRANCE COLLECTION»  
С УЧЕТОМ ПАРФЮМЕРНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

Курпитко К.Е., Алибекова М.И., Третьякова С.В.  
*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современном мире технологический прогресс не стоит на месте, развивая все отрасли жизнедеятельности человека. Без внимания не осталась и кожаная индустрия, а именно производство обуви. Удивить чем-то современного человека крайне сложно, поэтому, чтобы поддерживать интерес и оставлять свой продукт востребованным, обувные дизайнеры и их компании стали придумывать всё более необычные дополнения к своим изделиям. За многие годы помимо главной функции «защиты стопы от внешних повреждений», у обуви появились и другие свойства, например, эстетические. В наше время стильная обувь – главный аксессуар любого модника [1]. Но и это ещё не всё. Современные дизайнеры наделяют свои модели сменным декором, съёмными частями, электронными будильниками, подключают обувь к телефону через приложения и прочее [2]. Интересное направление развития – ароматизации обуви. Любимой обуви – любимый запах. Чтобы обувные изделия источали приятный аромат были придуманы разные варианты средств, и выбор их достаточно большой: разнообразные дезодоранты для обуви, ароматизированные стельки, обувные духи, «вонючки» и, конечно же, сама ароматизированная обувь.

В области ароматизации обуви прорыв совершил бразильский бренд Meliss, экспериментировавший в этом направлении не единожды. Все модели линейки источали тонкий аромат жевательной резинки. Ароматизированная обувь также является оригинальным маркетинговым ходом, к которому разные компании прибегают не первый год. Для кого-то это лишь мелкая партия «на пробу», для других – весьма успешный бизнес. Недавно созданная в Португалии компания Lemon Jelly сегодня импортирует свои ароматные сникерсы, сапожки и туфельки в 15 стран мира. Любая пара сапожек, сандалий, туфелек или галош имеет отличительный заманчивый аромат сладких конфет, мороженого, или лимонного желе (рис. 1а).

Тему обуви с ароматом не обошла и знаменитая поп-исполнительница Katy Perry. Она – королева ярких и неповторимых образов, которая знает всё о шикарной дизайнерской обуви и создаёт её. Одним из творений бренда знаменитой певицы стали ароматизированные сандалии (рис. 1б).



Рисунок 1 – а) Ароматизированная женская обувь Lemon Jelly; б) Сандалии Katy Perry

Линейку The Geli с фруктами купить хотят все – это уникальное явление в мире моды. Смотрится нежно и аккуратно, очень по-летнему. Босоножки с парфюмерной композицией, они обладают запахом ягоды или фрукта, который изображен на ремешке.

В духе современных тенденций, была создана эскизная коллекция весенне-летних туфель-декольте. «Fragrance collection» – коллекция с необычным и нежным дизайном, которая подойдёт любителям женственных туфель и летних сапожек (рис. 3).



Рисунок 2 – Коллекция «Fragrance collection»

Помимо уникального внешнего вида, планируется, что обувь будет обладать цветочным ароматом, который сохраняется надолго благодаря встроенному в стельку и каблук механизму. В каблуке размещён флакон с ароматом в газовом состоянии, чтобы не утяжелять обувную конструкцию. Переживать о сохранности флаконов не стоит, каблук укреплен специально разработанным материалом внутри, он достаточно крепкий, но при этом почти невесомый. От каблука в основную стельку проведены дозирующие каналы, которые насыщают стельку, а вместе с ней и всю туфлю, приятным, но ненавязчивым ароматом. Запах на стельке обновляется автоматически по мере выветривания старого. Каждая модель коллекции имеет собственный, свой особый аромат, также, как и каждый человек имеет индивидуальную палитру цвета, заложенную природой [3].

Однако и это ещё не всё, если потребителя не устраивает предложенный вариант запаха, он может заказать туфли со своим любимым парфюмом, и тогда обувь станет идеальной во всех отношениях.



Графическое решение коллекции [4] усиливает ощущение аромата. Обувь богато декорирована цветочными мотивами, и уже на подсознании мы чувствуем аромат цветущего луга. Нежная цветовая гамма, натуральных, природных оттенков актуальна для весенне-летнего сезона.

Оригинальная идея ароматизации обуви, с использованием флакона с духами, вмонтированного в каблук, безусловно найдет своих почитателей.

### **Список использованных источников:**

1. Благова, П. А. Инспирация творчества современного художника в разработку эскизной коллекции «Трансформация» / П. А. Благова, М. И. Алибекова, С. В. Третьякова // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «мода (материалы. Одежда. дизайн. аксессуары)»: Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Фёдору Максимовичу Пармону, Москва, 05–07 апреля 2021 года. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2021. – С. 47-52.

2. Румянцева, А. А. Разработка коллекции обуви с использованием современных инновационных технологий / А. А. Румянцева, М. И. Алибекова, С. В. Третьякова // Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020) : Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, посвященной Юбилейному году в ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина", Москва, 14–16 апреля 2020 года. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2020. – С. 179-182.

3. Алибекова, М. И. Ключевые модули персонального лукбука : Учебное пособие по направлениям 29.03/04.05, 29.03.01, 29.03.02, 29.03.04, 54.03.03, 39.03.01, 54.04.01 и по специальностям СПО 29.02.04, 29.02.01, 54.02.01, 54.02.03 / М. И. Алибекова, С. В. Третьякова. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2021. – 56 с.

4. Алибекова, М. И. Архитектоника формы в композиции костюма / М. И. Алибекова, В. С. Белгородский, Е. Г. Андреева. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2020. – 221 с. – ISBN 9785870558936.

© Курпитко К.Е., Алибекова М.И., Третьякова С.В., 2021



**УДК 7.05**

**КОСТЮМ КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Ларина Л.А., Заболотская Е.А.

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

Статья посвящена обзору символов информации, передаваемых через костюм и моду с позиции семиотики. Актуальность данной темы обусловлена тем, что во все времена костюм имел большое значение для человека и выступал не только в роли покрыва и защиты от внешней среды, но и в качестве набора определенных визуальных символов, дающих информацию о статусе его носителя, о его представлениях о мире.

Объектом исследования в данной работе является костюм, а предметом – знаковые элементы костюма.

В задачи исследования входило изучение основных знаковых характеристик костюма, являющихся информативными символами коммуникации в конкретном социуме.

Можно сказать, что костюм – это разновидность невербального общения. Он несет в себе знаковую систему, благодаря которой может передавать определенную информацию о его носителе. Одежда содержит в себе общекультурные, общественно-социальные, групповые и индивидуальные категории и ценности. С переходом от индустриального общества к информационному, особенно усилился интерес к коммуникативным функциям костюма [1].

Покров имеет две основные функции – утилитарную и символическую. Помимо своего главного назначения, вещь является метафорой жизнедеятельности людей, включенных в экономические, социальные, половые отношения, систему родства, производство и потребление. Ярким примером религиозной символики в костюме были аксессуары. Во многих цивилизациях они осуществляют роль амулетов, оберегов и связывали носителя с божественным началом. Например, в древнем Египте женщины любили носить украшения с изображениями скарабея, что символизировало перерождение души.

Исторически костюм является знаком сословно-классовой дифференциации. Раньше существовали жесткие нормы этикета, которые не позволяли ходить в одежде, неподходящей по статусу. «История костюма, начиная с европейского средневековья по XIX век включительно, полна указов и постановлений, ограничивающих не только количество одежды для того или иного сословия, но и длину подолов, длину и форму рукавов, глубину и ширину выреза платья (декольте). Стоимость ткани характеризовала своих потребителей. Платья из дорогой венецианской





парчи в Италии дозволялось иметь додам и их дочерям, в то время как знатным горожанкам полагались лишь парчовые рукава. Не только характер ткани, но и узоры имели свое социальное лицо. Даже на шали были специальные рисунки и символы, которые указывали на купеческое, дворянское или деревенское происхождение. Носовые платки тоже делились по чинам и званиям. Кружевной или тонкого батиста – дворянский, фуляровой или клетчатый – для чиновников, бумажный, разноцветный – для мещан». Сейчас же эти границы давным-давно стерты и, благодаря костюму, бедный может «переодеться» в богатого, а старый – в молодого. Таким образом, одежда служит средством социальной и культурной мимикрии. Однако в настоящее время значимость одежды, как статусного символа, явно снизилась по сравнению с предыдущими столетиями.

Хотелось бы обратить внимание на то, что одеяние демонстрирует вкус ее обладателя, общую культуру человека и уровень его образования. О личностных качествах человека часто можно узнать именно посредством знаков в одежде. Человек непроизвольно выбирает вещи, изображающие то, что он хотел бы заявить о себе: настроение, профессия, гендерная принадлежность и т.д. «Стиль – это способ сказать, кто вы есть, без слов» – Рейчел Зоуи, американский дизайнер.

Кроме того, одеяние – это признак респектабельности. Исследования показали, что высокий статус предпочтительно подчеркнуть прямоугольным силуэтом. Собственно, поэтому, когда мы представляем образ начальника, сразу же приходит на ум мужчина в классическом костюме-тройке в сдержанной цветовой гамме.

Костюм – символ гендерного различия. При моделировании костюма предусматриваются особенности мужской и женской фигур. Затем, это находит отражение в конструкции и декоре формы. Однако, в настоящее время все большую популярность набирает одежда вне гендера – «унисекс».

Наряд также является знаком общественной интеграции. Одной из разновидностей одежды стала униформа. Она показывает принадлежность его носителя к определенной организации: школа, больница, магазин и т.д. Фигура в униформе, в первую очередь, представляет интересы организации и только потом, свои собственные. Введение униформы в учреждениях – один из методов создания дисциплины и подавления индивидуального начала.

Отражая определенные убеждения, одежда бывает разнообразного кроя, плотности, жесткости, спокойной или же провокационной по цветовой гамме. Она может говорить о непреклонности характера, жесткости нравственной установки, чистоте моральных побуждений, отражая этический символизм, который играет огромную роль [2].

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что мода и костюм очень символичны: каждая форма, линия и цвет одежды несет в себе



определенный знак. Для дизайнеров и модельеров одеяние – главный способ коммуникации с обществом. Поэтому главным условием разработки успешной коллекции одежды важно обладать знаниями в данной области.

### **Список использованных источников:**

1. Петушкова, Г.И. Механизмы визуализации модной формы женской одежды : монография / Г. И. Петушкова, Е. Н. Цховребадзе ; Федеральное агентство по образованию РФ, Московский гос. ун-т дизайна и технологии. - Москва : МГУДТ, 2008. - 143 с.

2. Макарова, Г.Л. Мода как процесс формирования информационно-знаковых систем в костюме : автореферат дис. ... кандидата технических наук : 17.00.06 / Моск. гос. текст. ун-т им. А.Н. Косыгина. - Москва, 2004. - 16 с.

©Ларина Л.А., Заболотская Е.А., 2021

### **УДК 685.344**

## **МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ЦЕПИ – СЪЁМНЫЙ АКСЕССУАР ДЛЯ ДЕКОРИРОВАНИЯ ОБУВНОЙ КОЛЛЕКЦИИ**

Липилина В.А., Третьякова С.В., Колташова Л.Ю.

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

Металлические цепи в тренде уже несколько сезонов. Весной и летом 2021 дизайнеры и дома моды вновь предлагают их в качестве декора. Цепи достаточно просто вписать в любую стилистическую историю, они являются классическим элементом декора одежды и обуви [1, с. 152]. Несколько лет назад в молодежной моде очень популярными были джинсы со съёмными цепочками, можно было носить разные вариации плетения, тем самым, внешний вид и восприятие джинсов менялось в зависимости от того, какие цепи человек прикрепит. Массивные цепи, просто наборы цепных звеньев или аккуратные изящные цепочки придают образу брутальную оригинальность или изящество.

Визуальный анализ использования цепей, как съёмного аксессуара для обуви с возможностью замены, показал, что идея не является распространенной [2, с. 241]. Обувные съёмные цепи, как правило, используют в качестве средства против гололеда, они крепятся к подошве, чтобы предотвратить скольжение и выглядят достаточно грубо [3]. Противогололедные цепи выполняют утилитарную функцию – комфортное передвижение в осенне-зимний период, эстетическая составляющая уходит на второй план (рис. 1а).



Рисунок 1 – Современная обувь с металлическими цепями: а) Противоскользкие 18-зубовые скалолазы; б) Коллекция женской межсезонной обуви, дополненная съёмными металлическими цепями.

Оригинальная идея использования съёмных цепей, для декорирования обувной коллекции женской межсезонной обуви, была положена в основу графических эскизов [4, 7]. Можно менять внешний вид и стиль обуви выбрав и прикрепив на обувь дополнительный аксессуар – обувное украшение. Снятые элементы с легкостью трансформируются и превращаются в аксессуар дополняющий костюм. Дополнить образ можно браслетом, ожерельем, украшением на ногу или просто прикрепить цепь, снятую с обуви, к одежде. Новизна графической разработки состоит в том, что цепи жестко не прикреплены к верху обуви, а держатся за счет разных длин, которые свободно фиксируются на обувной колодке под собственной тяжестью. Это дает возможность легко снять их с ботильонов. Убрать можно как все цепи, так и отдельные элементы, это позволяет менять «насыщенность» декорирования обуви. Если совсем отказаться от цепочек, то модель превращается в универсальные женские ботильоны. Подобная схема многовариативности позволит использовать обувь в комбинации с различными по стилистической направленности изделиями: классическими, романтическими и т.п.

Разработанная коллекция обуви с активным декором, имитирующим золотые и серебряные цепи, выглядит «самостоятельно». Ее лучше сочетать с черным тотал луком или с образом без явно выраженных декоративных элементов, которые будут привлекать к себе взгляд.

Быстрая смена образа, при использовании съёмного декоративного элемента, будет интересна для молодежной возрастной группы. Можно с легкостью изменяться, не прилагая особых усилий, быть в центре внимания или уходить на второй план. «Твой стиль – твой выбор!» – девиз коллекции женской обуви, дополненной съёмными аксессуарами.

#### **Список использованных источников:**

1. Третьякова С.В., Алибекова М.И., Колташова Л.Ю. Диалог с обувью – перспективные направления развития обуви с элементами интерактива. Сборник материалов Международной научно - технической конференции «Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности» (ИННОВАЦИИ – 2020), Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 271. Часть 1, Стр. 151-154, ноябрь 2020г.



2. Алибекова М.И., Фирсова Ю.Ю., Кашеев О.В., Колташова Л.Ю. Аддитивные технологии в модной индустрии. Известия вузов. Технология текстильной промышленности. - 2019, №3(381). - С.237-241.

3. <https://spb.satom.ru/p/334279684-aotu-at8608-snow-grip-spike-ice-shoes-botinki-protivoskolzyashchie-18-zubovye-skalolazy-dlya-pryzhkov-s-zahvatom/>

4. Алибекова М.И., Фирсова Ю.Ю. Исторические параллели в художественном проектировании костюма, обуви и аксессуаров. Электронное учебное пособие ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н.Косыгина, Москва, 2020.

© Липилина В.А., Третьякова С.В., Колташова Л.Ю., 2021

УДК 7.012

## ИСТОРИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ДИЗАЙНА ДЕТСКОЙ КОЛЯСКИ

Мальцева А.Д., Третьякова А.Е.

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

Долгое время женщинам приходилось обходиться без такой привычной сегодня детской коляски. Детей носили на руках, спереди или сзади в специальных полотняных или меховых сумках, что, несомненно, доставляло множество неудобств, включая боль в спине. Излишне говорить, как уставали счастливые мамы в те времена. При этом, мало кто знает, что детская коляска появилась не так давно – всего каких-то 250-300 лет назад.

Первая коляска появилась в 1733 году, сделал ее английский архитектор Уильям Кент по заказу Уильяма Кавендиша, герцога Девонширского. Однако, это не была коляска в нашем современном понимании, это была мини копия экипажа, в которую можно было запрячь козу или пони, и катать во время прогулки малышей. Данное изобретение пришлось по вкусу не только детям Кавендиша, но и другим знатым семьям. Все последующие детские экипажи Уильяма Кента также представляли собой настоящие произведения искусства. Свои изделия он декорировал кожей, дорогими тканями и породами дерева, драгоценными металлами, оформление и роспись заказывал у известных художников. В противовес этому безопасность и комфорт ребенка не принимались во внимание [1].

И все же коляски по-прежнему были диковинкой. На протяжении еще целого столетия детские коляски были символом статуса. Никто с малым или даже средним достатком мог позволить себе приобрести детский экипаж. Поэтому женщинам из бедных семей, все еще приходилось носить детей на руках.





По-настоящему мода на детские экипажи возникла в 1840 году, когда английская королева Виктория прогулялась с детской коляской в королевском парке. После чего вся английская знать бросилась скупать коляски, даже несмотря на то, что они были не особо удобны в эксплуатации. Коляска была высокой, неустойчивой, без удобных ручек. Эту коляску приходилось в буквальном смысле тащить за собой. Вслед за английской знатью моду на коляски подхватили по всему миру, но лишь богатые люди.

Из-за тяжести и неудобства конструкции было принято использовать нянь вместо пони и «впрягать» их в коляску. Но уже в 1853 году Чарльз Бертон разработал и запатентовал коляску, в которой ручка была расположена сзади таким образом, что теперь коляску не тянули за собой, а толкали вперед. Помимо переделанной ручки коляску оснастили тремя колесами, что добавляло маневренности конструкции. Эти инновации значительно облегчали прогулки с ребенком.

На радость простым обывателям, работы по усовершенствованию колясок велось не только в Англии, но и в Америке. Благодаря американскому рынку, ориентированному на массовый спрос, к концу XIX в. положение стало меняться, детское транспортное средство становилось более доступным. В 1830 году изобретателем Бенджамином Поттером Крэндэллом и его сыном Джесси Крэндэллом были внесены и запатентованы тормозная конструкция с усовершенствованным мостом и добавлено крепление для зонтика от непогоды.

Только к 80-90-м годам XIX века коляски стали напоминать привычные нам люльки на колесах. Но мамам и няням с колясками приходилось гулять по проезжей части, поскольку, из-за наличия колес, коляски считались одним из видов транспорта и их запрещено было катить по тротуару. К тому же все коляски требовалось оборудовать красными и белыми фонарями, как настоящие транспортные средства. Вскоре автомобили лишили детские коляски звания транспорта, они вытеснили детские коляски в скверы и парки прогуливаться по пешеходным дорожкам.

Усовершенствовал коляску еще один выдающийся американский изобретатель – Уильям Ричардсон. Именно он придумал развернуть ребенка лицом к матери, толкающей коляску, то есть он создал так называемую реверсивную коляску. В 1889 г. он получил сразу два патента. Один на изобретение поворотного механизма, второй – на усовершенствование оси и независимое вращение каждого колеса для лучшей проходимости и маневренности. До Ричардсона коляски изготавливались с цельнолитыми осями и колесами, то есть по конструкции они соответствовали древнему деревянному возу, имели малую скорость и маневренность. Его разработки используются и в современных детских колясках [1].

В начале XX века в связи с окончанием Первой мировой войны ожидался всплеск рождаемости, что привело к увеличению производства



колясок. Многие модели перетерпели ряд изменений в сторону безопасности и удобства. В Европе, в частности, у колясок появились подножки, а сам корпус стали делать более глубоким. Постепенно тяжелые деревянные и дорогие металлические запчасти заменялись на более прочные и легкие резиновые и пластиковые, что также позволило сократить затраты на производство.

Хотя и велись работы по усовершенствованию имеющихся моделей, коляски все еще были тяжелыми и громоздкими. Но прорыв в решении этой проблемы произошел в 1965 году, когда британец Оуэн Макларен разработал и запатентовал прогулочную детскую коляску с Х-образным механизмом складывания. Но в продажу они поступили лишь через два года в 1967. Макларен, как летчик-испытатель и авиационный инженер, перед Второй мировой войной участвовал в разработке шасси для истребителя «Spritfire», эти навыки пригодятся ему при будущем проектировании легких жестких конструкций для колясок.

На удивление, не прошлый опыт работы инженера сподвиг Оуэна на создание легкой коляски, а его дочь и маленький внук. Во время поездки из США в Англию Макларену с дочерью пришлось таскаться повсюду с неповоротливой и громоздкой конструкцией. По итогам поездки инженер решил на создание более безопасного, легкого и маневренного детского транспортного средства. В работе над коляской Оуэн использовал современные материалы – легкие алюминиевые трубки, в результате вышла надежная конструкция, которая могла выдержать довольно большого ребенка. Сама коляска весила всего три килограмма и занимала места не больше обычного зонтика. Кроме новых материалов в конструкции он заменил одно колесо на оси на два, после чего получил новый патент. В конце получилась удобная и безопасная коляска с удобным механизмом складывания – трость. Эта модель быстро завоевала любовь родителей и сильно потеснила другие модели колясок [1].

Через тринадцать лет Филу Бичеру пришла идея новой модели коляски – «Baby Jogger». Идея создания трехколесной коляски для быстрого передвижения появилась в 1980 году во время пробежки с маленьким сыном на четырехколесной коляске, но она не выдержала скорости. После чего Бичер сконструировал в своем гараже из двух велосипедов трехколесную коляску. Появилась на свет маневренная и проходимая коляска, готовая к испытаниям скоростью.

В нашей стране коляски появились только после Великой Отечественной (Второй мировой) войны. В 1949 году по правительственному приказу был привезен образец коляски из ГДР. При этом наши инженеры внесли изменения значительные изменения в конструкцию коляски, что заметно ухудшило ее качество, она стала более низкой и тяжелой в управлении. К тому же стоили коляски очень дорого, чтобы приобрести такую люди стояли в очереди не один месяц.



В СССР чаще всего купить коляску удавалось только после стояния в многочасовой очереди и скандалов. Поэтому в народе пользовались популярностью самодельные плетеные коляски. Такие коляски были доступнее, но по стоимости почти не отличались от фабричных. И плетеные, и фабричные коляски передавали по наследству, одалживали знакомым и родственникам – в одной коляске порой росло несколько поколений будущих советских граждан.

Была альтернатива купить прогулочную коляску, она была значительно дешевле плетеной или фабричной коляски, а значит, и более неудобной чем они. В нее можно было сажать только тех детей, которые уже научились сидеть. Грудных детей все же приходилось носить на руках.

В начале 60-х годов появляется прогулочная коляска нового типа – с высокой посадкой, на больших колесах, в которой уже нельзя лежать, а можно только сидеть, глубоко откинувшись. Старая модель прямоугольной формы с низкой посадкой все еще широко используются, но уже появляются коляски с высоким дорожным просветом [2, 3].

В 1975 году на ДМЗ «КАМОВ» (Московская обл.) были созданы принципиально новые детские коляски, а в 1977 году эту модель удостоили высшей награды ВДНХ – золотой медали и государственного Знака качества. В 1979 году завод становится головным предприятием министерства и ведущим в Союзе по детским коляскам. Ему поручается проведение испытаний всех видов детских колясок, производимых пятьюдесятью двумя заводами страны.

К 1980-му модели колясок стали гораздо удобнее, но у всех они были одинаковые. С перестройки начинается ввоз импортного товара, и на улицах городов появляются разнообразные модели [4].

Сегодня существует огромное количество различных моделей и комплектаций колясок, не говоря уже о расцветках и материалах, использованных в дизайне. Современным мамам предоставлен самый разнообразный ассортимент колясок на любой вкус и цвет. Существуют и два в одном, и рама на поворотных колесах, которые складываются компактно, и классическая рама для прогулок на природе, обладающая высокой проходимостью. Так что каждая семья может выбрать именно то, что подойдет им по стилю и по их требованиям.

#### **Список использованных источников:**

1. Буланова О. История детской коляски. - Azerhistory.com. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://azerhistory.com/?p=7987>

2. Коляска детская // Краткая энциклопедия домашнего хозяйства. – М.: Государственное Научное издательство «Большая Советская энциклопедия», 1959.

3. Коляски детские // Товарный словарь / И. А. Пугачёв (главный редактор). – М.: Государственное издательство торговой литературы, 1957.



4. История преобразования детской коляски в фото. – Stena.ee. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.stena.ee/blog/istoriya-preobrazheniya-detskoj-kolyaski-v-foto>

©Мальцева А.Д., Третьякова А.Е., 2021

**УДК 687.016.**

## **МОДЕЛИРОВАНИЕ КОНСТРУКЦИИ ОДЕЖДЫ ПО ТЕХНОЛОГИИ ЗД-СКАНИРОВАНИЯ**

Махмудова С.Н., Шарипова Ш.Н.

Научный руководитель Самиева Ш.Х.

*Бухарский инженерно-технологический институт, Узбекистан*

Одним из основных требований рынка одежды к швейным предприятиям является высокая мобильность и эффективность процессов проектирования. Стремительный технический прогресс, насыщение рынка товарами, быстрота изменений модного направления привела к изменению требований потребителя к модельному и ценовому разнообразию изделий. Реализация этих требований невозможна без применения систем автоматизированного проектирования. В связи с этим совершенствование процессов проектирования конструкций одежды, обеспечивающих оптимизацию требований производства и потребителей на основе проектирования САПР, является актуальным. Резкий скачок в повышении качества и конкурентоспособности товаров обеспечивается при переходе на новые технологии проектирования. Поэтому для повышения качества одежды, совершенствование процесса проектирования ее конструкций имеет первостепенное значение. Практика проектирования конструкций, как одежды, так и других товаров потребления, показали, что основным направлением совершенствования процесса проектирования конструкций одежды является его автоматизация. Процесс проектирования конструкций одежды является весьма затратным и трудоемким, и требует неоднократного изготовления макетов и образцов проектируемых изделий для отработки их на показатели качества и обсуждения на художественных советах предприятий, что не позволяет осуществлять сквозное автоматизированное проектирование. Причиной этого является сложность объекта проектирования, обусловленная как минимум следующими факторами:

необходимостью рассматривать объект проектирования в системе с фигурой;

быстрой сменяемостью моды;

разнообразием швейных материалов с различными свойствами;

большой долей работ творческого характера.





Современное техническое обеспечение систем автоматизированного проектирования одежды позволяет автоматизировать почти все этапы проектирования. Выбор оборудования и программного обеспечения зависит от целей, задач и организации производства, вида одежды и сложности моделей, требований конструкторской технологической подготовки производства, квалификации исполнителей. Современные САПР уже достаточно давно успешно реализуют не только процедуры конструирования швейных изделий, такие как проектирование базовой конструкции (БК) по размерным признакам, конструктивное моделирование чертежа БК, оформление лекал изделия, градация лекал деталей одежды, создание раскладок лекал деталей, в том числе на ткани со сложным раппортом, формирование технологической документации, расчет расхода материалов и затрат времени. В полном варианте САПР одежды позволяют автоматизировать процессы разработки эскизов моделей; конструирования и моделирования; оформления лекал, построения производных лекал; раскладки лекал; разработки технологической последовательности; разработки схемы разделения труда; расчета расхода материалов; планирование раскроя; расчета кусков; составления технического описания на модель; зарисовки и вырезания лекал; зарисовки раскладки; учета сырья (ткани, фурнитуры, кроя) и готовой продукции; расчета себестоимости изделия и планирования производства.

Современные разработки САПР могут выполнять построение лекал в 2D и 3D. В большинстве случаев работу выполняют в 2D, так как в проектировании одежды из плоского материала это наиболее приемлемый способ получения чертежей деталей. Трёхмерное проектирование в современных САПР только развивается, позволяя разворачивать на виртуальной фигуре человека одежду несложных форм или облегающее тело. С развитием трёхмерных компьютерных технологий в состав САПР швейных изделий также стали включаться 3D-модули различного характера и назначения.

К системам, реализующим трехмерную примерку, относятся «Optitex», «Investronica», «Gerber», «Julivi», «DressingSim», «i-Designer». Среди возможностей этих систем – сканирование фигуры человека «DressingSim», «Lectra» «Symcad», «одевание» разработанных плоских лекал на трехмерный манекен, подбор технических параметров материала «Gerber», «Optitex», «Julivi», «i-Designer» оценка посадки виртуального изделия «Gerber», «Optitex», «Julivi» внесение изменений виртуальный макет и соответствующая корректировка плоских лекал «Julivi», «iDesigner». Многие современные САПР имеют объемный трехмерный медиаманекен, который можно не только поворачивать вокруг оси, изменять по габаритам, но даже заставлять двигаться и дефилировать по виртуальному подиуму. Это стало возможным благодаря тому, что сегодня практически все ведущие мировые фирмы в области разработки



программных продуктов для индустрии моды определили для себя один из главных приоритетов оснащение швейных САПР модулем одевания на трёхмерный манекен. Когда строим выкройку, всегда возникают сомнения по поводу того, как она сядет на фигуру. Поэтому вопрос о том, как сделать правильную выкройку, может превратиться в проблему. А если хочется внести свои коррективы, то сомнения увеличиваются втрое! Но если начать использовать потенциал программы CLO 3D и Marvelous designer, практически 80% проблем исчезнут сами собой.

Автоматизация проектирования предполагает переход на более формализованные принципы, отказ от традиционных форм и методов выполнения проектно-конструкторских операций, которые не могут обеспечить заданный уровень качества проектируемых изделий. Во многом эти задачи на более высоком уровне решаются в трехмерных САПР одежды. Именно эту программу мы рассмотрели с точки зрения моделирование одежды и пришли к решению что обоснованный выбор системы AutoCAD и Marvelous Design на проектирования одежды сделан верно.

#### **Список использованных источников:**

1. Москвина М. А. Обеспечение антропометрического соответствия в автоматизированном проектировании одежды заданных силуэтных форм [Текст]: дис. тех. наук: Санкт-Петербург 2016. – 210 с

2. Сангинова Д.А. Проектирование современной национальной одежды на основе бесконтактных методов измерения женских Фигур [Текст]: дис. канд. тех. наук: 05.19.04 / Д.А.Сангинова – Москва 2011.

3. Саидова Ш.А. Разработка метода проектирования эргономичной одежды с использованием трехмерного сканирования: автореф. дис. канд. тех. наук: 27.10.2017 / Ш.А Саидова - Москва 2017.-19 с

4. Мартынова А.И., Андреева Е.Г. Конструктивное моделирование одежды. Учебное пособие для вузов. – М.: МГУДТ, 2006. – 216 с.

5. Шершнева Л.П., Сунаева С.Г., Проектирование швейных изделий в САПР. Учебное пособие. – М.: ИД"ФОРУМ": ИНФРА-М, 2016. – 288 с. – (Высшее образование).

6. Шершнёва Л.П., Ларькина Л.В. Конструирование одежды: Теория и практика: Учебное пособие. – М.: ФОРУМ: ИНФРА – М, 2010. –288с.

**©Махмудова С.Н., Шарипова Ш.Н., 2021**



УДК 687.1

## ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ДОМАШНЕЙ ОДЕЖДЫ КАК РЕАКЦИЯ НА ЛОКДАУН

Метляева М.Д., Курилина Н.С.

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

«Любовь к себе начинается со стремления к тому, чтобы в твоём внутреннем доме царил мир. Когда там покой, ты не просто проживаешь дни, а живешь в каждом из них» «сейчас». Эльчин Сафарли «Я хочу домой» [1].

Мода – тонкая структура. Стильными колебаниями она отзывается на все события происходящие в жизни общества. Процветание, голод, свобода, война, страхи, раскрепощенность, локдаун – все эти события отражаются в крое, как на холстах или пьесах великих художников и музыкантов. Одежда – способ выразить свою позицию, мнение, высказывание, которое создается в большинстве своем единолично и использовать этот инструмент может каждый. Отчасти как согласие с тем или иным дизайнером и его видением современных реалий, а отчасти как возможность скрыться или наоборот найти поддержку.

Последнему пункту по большей части посвящена эта работа, являющаяся частью проекта по разработке коллекции женской одежды для дома и переосмыслению культуры домашней одежды как реакции на ситуацию в мире. Это определенный ответ современности, но при этом это и попытка упростить жизнь людей, подбодрить, поддержать и вывести их на новый уровень не только стиля, но и познания себя. «Чувство неудовлетворенности начинается тогда, когда мы ищем счастье снаружи, а не внутри себя. Забросив свой дом, мы отправляемся во внешний мир, где нет ничего вечного и все каждую секунду меняется» [1].

Домашней одежде, как правило, не уделяется особого внимания. Растянутые майки, старые треники, непонятные халаты и другие вещи, в которых уже стыдно появиться на улице, но они еще не настолько плохи, чтобы их выкидывать или ссылать на дачу, оккупировали наш домашний гардероб. Ведь дома мы отданы сами себе и можно особо не утруждаться дотошным подбором образа, все равно его никто не увидит. И это работало, до того момента, пока на нас не обрушилась пандемия [2]. Мы оказались в новых реалиях, где дом, стал одновременно и зоной важных переговоров, и местом отдыха. В нашу размеренную жизнь ворвались дистанционная работа и постоянные Zoom-конференции. Нас лишили личного пространства и чувства размеренной уединенности, а вместе с этим и возможности ходить дома в растянутой майке, ведь в любой момент можно



услышать фразу: «А теперь все включили камеры». Эта неожиданная смена правил жизни, застала нас врасплох не только на ментальном уровне, но и в плане гардероба. Если раньше понятно было где и что носить, то сейчас все смешалось воедино [3]. Мы потеряли границу между домом и улицей, а вместе с этим и понимание того, как мы должны выглядеть. И если мужчины с легкостью приняли новое положение дел, то женщины ощутили определенный дискомфорт. Мы привыкли к уюту, эстетике, опрятности, большинство из нас заранее продумывают себе образы на сутки вперед. И вариант постоянного нахождения в чем-то «небрежно-домашнем» выбил нас из колеи [4].

Такой внешний эстетический раздрай наложился еще и на обилие внутренних переживаний, проблем, комплексов, которые тоже выползли наружу после долгого локдауна. На несколько месяцев мы оказались взаперти со своими ментальными и рабочими проблемами без возможности спрятаться или убежать от них. Из-за чего росла нервозность и стресс, а одежда стала катализатором, который лишь ускорил реакцию тотального саморазрушения и самоедства [5].

«Чувство неудовлетворенности начинается тогда, когда мы ищем счастье снаружи, а не внутри себя. Забросив свой дом, мы отправляемся во внешний мир, где нет ничего вечного и все каждую секунду меняется» [1]. Мы постоянно от чего-то уходим или стремимся уйти, разрисовываем надеждами то место, в котором окажемся. На самом деле нам некуда спешить и некуда возвращаться, кроме дома внутри нас. Поэтому глупо пытаться быть совершенными или совершенствовать то, что вокруг. Лучше навести порядок в себе – тогда и начинаешь жить, а не существовать между «в то время» и «сейчас».

«Дом» стал символом места, собирательным названием того, где и в каком состоянии мы чувствуем себя защищенно, беззаботно и расслабленно. Это место нашей обители спокойствия и гармонии причем как внешней, так и внутренней. Именно после карантина мы поняли, насколько важен для нас «дом» не просто как укрытие от непогоды и место для сна, а как обитель наших мыслей и нашего спокойствия, чувства защищенности и спокойствия. Мы наконец-то обратили внимание на себя, поставили себя в приоритет и заинтересовались собой. Хоть и ненадолго, но мы вернулись к истинным ценностям, которые раньше были скрыты потоками информации, дедлайнами, чужими проблемами и как раньше, казалось, важными заботами. Мы прятались за ними, но стоило нам остаться наедине с собой, как мы поняли, что мы не знаем себя [6]. Мы боимся себя, мы стали для себя чужими. Отчасти от этого и внешнего стресса для многих карантин и пост-локдауновское время стало самым тяжелым моментом переосмысления и понимания себя, кто-то справился с этим сам, кому-то потребовалась помощь психологов. Но и в том, и в другом случае это не





прошло незаметно причем как для отдельно взятого индивида, так и всего общества.

Мы раньше никогда не задумывались о домашней одежде. От части, потому что не было необходимости, для большинства жителей мегаполиса, дом был не чем иным как местом для сна и небольшого тайм-аута. Мы не проводили там так много времени, чтобы задумываться о том, в чем же нам ходить [7]. С другой стороны, мы не задумывались, возможно, потому что у нас не было предпосылок, в нашем культурном коде не заложена идея эстетики домашней одежды, или же она забыта.

Если вернуться на несколько столетий назад, но не в Европу 18-ого века, где уже начинали свое господство домашние халаты, а еще раньше и на территорию тогда еще Руси [8]. Так в дохристианское время обнаженное женское тело, ассоциировалось с красотой, плодородностью и благополучием, и выступало символом при проведении различных обрядов. Однако начавшаяся христианизация с ног на голову перевернула представление о наготы у славянского населения. Теперь обнаженное женское тело стало ассоциироваться с грехом и соблазном. Женщины вынуждены были не просто одеваться дома, но и спать в одежде и даже выполнять супружеский долг, в одежде [9].

По мере движения исторического колеса, можно заметить, что все чаще и чаще, домашняя одежда начала походить на уличную, поверх которой надался халат, также стиралась грань и между тем, в чем ходить дома и в чем спать. Подтверждение тому нашлось в классической русской литературе. Вспомните хоть известных героев: гончаровский Обломов – то и дело лежал в халате; гоголевский Акакий Акакиевич тоже ходил по дому в халате, Градобоев Островского, Минский Пушкина, Ноздрёв Тургенева, и это лишь те образы, которые первыми приходят на ум. Из женских персонажей красочнее всего иллюстрирует домашнюю моду матушка Татьяна Лариной из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин»:

«Как он, она была одета

Всегда по моде и к лицу»...

«И обновила наконец

На вате шлафор и чепец» [10].

Но это описания и виденье домашней моды примерно 18-19 века. Что же произошло потом, почему сейчас мы не чувствуем этих аристократически-буржуазных ноток, и в шкафу у нас не весят роскошные пеньюары? Виной, отчасти, стала советская эпоха, где комфорт и гармонию дома заменили лозунги «Даёшь пятилетку за 4 года!» и «Вперед, к победе коммунизма!». Поголовно у всех людей на первый план вышла работа, а вместе с этим потерялась, итак, зыбкая традиция домашней одежды. Вспомните хоть один советский фильм. В чем там ходили женщины дома? Как правило в халате и бигудях. То есть как полуфабрикат, как подготовительный этап к тому, чтобы вырядиться на улицы, а уже вне дома



как готовый, завершённый продукт. Это мышление у нас и сохранилось. Поэтому, когда вопрос стал ребром, и мы столкнулись с круглосуточным существованием дома, мы были потеряны. Не только с точки зрения стиля и утилитарности, но и со стороны понимания и отношения к этому.

Однако, с такой проблемой, например, не столкнулись восточные женщины [11]. Из-за того, что они диаметрально по-другому смотрят на место женщины в обществе и ее обязанности. Если у нас это сильная конкурентно способная, в рабочем плане существо, которое как писал Н.А. Некрасов: «Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет!», пусть и не по своей воле, а как вынужденная мера в пост военное время. То на востоке другой менталитет, женщина в этих странах, существует немного все социума, сначала под опекой семьи, после под присмотром мужа. Она настоящая хранительница очага, и дом – это их практически основное место обитания. Поэтому и в приоритете у нее домашний образ чтобы порадовать мужа, а для улицы закрытая паранджа. Там ей не надо делать то, что кажется необходимым делать европейским женщинам. Она с рождения до смерти полностью под опекой, поэтому ей не нужно красоваться на улице, как и в прицепе там бывать.

Таким образом, выявлена необходимость переосмысления культуры домашней одежды в контексте изменений в образе жизни и мироощущении современного человека, вызванных пандемией и локдауном. Акцентом становятся эстетика и многофункциональность, создающие ощущение комфорта в повседневной жизни.

#### **Список использованных источников:**

1. Сафарли Эльчин. Я хочу домой: [роман] / Эльчин Сафарли. – Москва: Издательство АСТ, 2015 – 288с.
2. Людмила Алябьева. Как изменились наши отношения с одеждой за год пандемии. Анна Мелехина. Безопасность – новая мода [Электронный ресурс]: журнал BURO. – URL:<https://www.buro247.ru/fashion/expert/19-mar-2021-aly>; URL:<https://www.buro247.ru/personality/interviewheroes/31>
3. Козлов В. В. Динамика психологического содержания кризиса пандемии // Известия Иркутского государственного университета. Серия Психология. 2020. Т. 34. С. 40–57. <https://doi.org/10.26516/2304-1226.2020.34.40>
4. Брешия Дж. Измените свой гардероб, чтобы изменить свою жизнь / Джордж Брешия; пер. с англ. П.А. Самсонов. – Минск: Попурри, 2015 – 224 с.
5. В.Г. Федотова // Жизнь в условиях коронавируса // Знание. Понимание. Умение. 2020. №3. С.90-99
6. Джоан Энтуисл. Модное тело/ Джоан Энтуисл. – М. Новое литературное обозрение, 2019 – (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»)



7. Наталия Лебина. Мужчина и женщина. Тело, мода, культура. СССР – оттепель. / Наталия Лебина. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»)

8 Логинов К.К. // Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья (конец XIX-нач.ХХв.) [Текст] / К.К. Логинов ; РАН,Карел.науч.центр,Ин-т яз.,лит.и истории. - СПб. : Наука.Санкт-Петербург.изд.фирма, 1993. - 147 с.: ил

9. Назаренко Ю.А. Феномен человека в славянской традиционной культуре: Го-лова // Кунсткамера: Этнографические тетради. – 1995. – Вып. 8–9. – С. 75–97. – Библиогр. в примеч.: с. 92–97.

10. Пушкин А.С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин. Роман А. С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий / Ю. М. Лотман. - Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2007. - 541

11. Фадва эль Гинди. Под защитой покрыва // Теория моды. Одежда, тело, культура. Лето (№26) 2012-13. С. 199-241

©Метляева М.Д., Курилина Н.С., 2021

## УДК 7

### **СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ И ВЫСОКАЯ МОДА: АНАЛИЗ КОСТЮМОВ ОТ КУТЮР В ОПЕРЕ И БАЛЕТНЫХ ТЕАТРАХ**

Мирфаязова Н.М., Анваржонова Ф.Р.

*Ташкентский институт текстильной и легкой промышленности*

Сценический костюм – понятие широкое и включает в себя все, что искусственно изменяет облик человека, держась на его теле – это целый комплекс вещей: прическа, грим, обувь, головной убор и собственно платье. Смысловое значение костюма как телесной маски подтверждается и лексическим значением слова «костюм»: слово заимствовано от итальянского «costume», что означает обыкновение, обычай, привычку, а во множественном числе – нравы.

Знаменитые кутюрье нередко шьют сценические костюмы для театральных постановок. Опера как музыкально-драматическое искусство отличается характерными особенностями, поэтому отходит от влияния драматического театра, тем самым формируя свою моду. Сценический костюм важный элемент театрального действия. И не удивительно, что театры часто привлекают к совместной работе известных кутюрье. Костюм – это вторая оболочка актера, это нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа, которая должна так целостно сливаться с ним, чтобы стать неотторжимой [1].

Сценический костюм – это составная сценического образа актера, это внешние признаки и характеристика изображаемого персонажа,



помогающие перевоплощению актера; средство художественного воздействия на зрителя. Для актера – это материя, форма, одухотворенная смыслом роли.

Как актер в слове и жесте, движении и тембре голоса творит новое существо сценического образа, отталкиваясь от заданного в пьесе, так и художник, руководствуясь теми же данными пьесы, воплощает образ средствами своего искусства. На протяжении многовековой истории театрального искусства декорационное оформление последовательно прошло эволюционное преобразование, вызванное не только совершенствованием сценической техники, но и всеми перипетиями стилей и моды соответствующих времен.

Костюмера никогда не увидишь ни в кадре, ни на сцене. И кто бы задумается, сколько труда вложено в каждый костюм. Костюмы на сцене должны быть яркими, удобными и самое главное быть интересными, чтобы привлекать внимание зрителя.

На каждой роли есть определенный наряд, состоящий из верхней одежды, обуви, головного убора и мелких аксессуаров. А как выглядит кутюр в опере и балетных театрах? Особенно если он является производством модных домов? Роль костюма как «двигающейся» декорации всегда была главенствующей. Менялась точка зрения на его «взаимоотношения» с актером, временем и историей.

В процессе поступательного развития искусства современного театра, новаторства режиссуры, трансформации метода художественного оформления роль искусства костюма не идет на убыль – наоборот. Нам не мало известно, что сотрудничество известных дизайнеров и модных брендов с театрами совсем не удивительно. Создание сценических костюмов не легкая работа, так как требует не ограниченный полет фантазии. Например, мы можем перечислить модные бренды которых справились с этой миссией на отлично.

Giorgio Armani – разработал костюмы для оперы под названием «Ожидание» для театра La Scala в 1981 году. Костюмы были хорошо проделаны для сюжета сценического представления, так как позднее они вошли в коллекцию «этнических образов» для Армани.

Gianni Versace – для балета «Дионис». Он соединил в костюмах две страны – Грецию и Германию. На этом балете он старался не использовать свои коллекции, он взял разнообразные по фактуре и текстуре ткани. Образы получились перезагруженными, но узнаваемыми [2].

Valentino – модный дом, который в первые принимает участие в создании коллекции для балета и оперы. В опере «Травиата» – костюм главной героини облачили в шелковое платье с черной накидкой и тюлевым шлейфом. Появление на сцене бежево-розового тюлевого платья с рукавами-фонариками, вызвало восхищение у зрителей.





Iris van Herpen. Мы смело можем сказать, что балетное прошлое кутюрье привлекает хореографов сотрудничеством. «Kreatur» это отдельное искусство. На первый взгляд кажется, что костюмы сделаны из полупрозрачного шелковой ткани, хотя на самом деле они сделаны из сетки нержавеющей стали. Для другого костюма они разработали материал Glitch. Специальный материал разрезали лазером майлор с волновым узором. Образ по консистенции напомнил медузу. Если говорить о самой колыбели зарождения оперы – Италии, то тут тоже есть чем гордиться: Модельеры Dolce & Gabbana являются официальными партнерами знаменитого оперного театра La Scala (рис. 1). В Миланской опере даже состоялся модное шоу дуэта модельеров, которое было представлено в главных оттенках интерьера театра: черном, белом, красном и золотом. Часть коллекции состоялась из имитирующих пачки женских нарядов, которые были декорированы изображениями афиш, другая часть облегающих брюк и жакетов, расшитых золотом из гардероба актеров.



Рисунок 1 – Коллекция Dolce & Gabbana для оперного театра La Scala

В 1980 году Жан- Поль Готье сделал 64 костюма, в основе идеи модного показа. Получилось своего рода антидефиле, которое включает в себя уникальную хореографию неопределенного жанра. Готье начинает сотрудничать с хореографом Режиной Шапино. Они создают шоу Le Defile, который после Готье превращает модный показ в перформанс. Идея создать спектакль, который раскроет полностью дизайнерский талант казалось естественной. Костюмы выглядели экстремально, движение скрывали гигантские аксессуары, диктуя другие направления. Своими работами Готье старается создать «третий пол», сшивая своеобразные условности одежды [3].

Очень нестандартное для нас явление, но также заслуживающее внимание – это Пекинская опера (рис. 2). Костюмы Пекинской оперы – это элементы одежды из разных династий. В отличие от Европейских традиций данного искусства, в Пекинской опере присутствует ограниченность в тканях – обычно это шелковые ткани. Хлопковые ткани указывают на низкий статус обладателя костюма, а цвета и конструкции вышивки тщательно контролируется.



Рисунок 2 – Костюмы пекинской оперы.

Вывод в том, что создание кутюрье десятки костюмов, динамичная музыка, танцоры и артисты в очередной раз раскрывают не только талант дизайнера, но и его бунтующую натуру. Несмотря на грандиозные результаты, процесс пошива для оперных постановок в любой части мира дело не легкое.

Высокая современная культура театрального искусства, тонкая и глубокая режиссерская работа над пьесой и спектаклем, талантливая игра актеров требует от художника по костюму, оформляющего спектакль, особо тщательного проникновения в драматургию спектакля, тесного контакта с режиссурой. Современное оформление не канонизируется правилами. Оно индивидуально и конкретно в каждом частном случае. Художник должен почувствовать задачи постановки и настойчиво искать выразительные средства.

**Список использованных источников:**

1. Ермилова Д.Ю. “История домов моды” М., 2003
2. Ателье (журнал) 3/2005
3. Vogue (журнал) 2000-2003

©Мирфаязова Н.М., Анваржонова Ф.Р., 2021

**УДК 687.01**

**ВНЕДРЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ 3D-ТЕХНОЛОГИЙ  
В ПРОЦЕСС ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ**

Чулкова Э.Н., Мозжерина А.А.

*Новосибирский технологический институт (филиал)  
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Новосибирск*

Тенденции подиумных показов и масс-маркета показывают стремление к минимализму и комфорту, дизайнеры больше пользуются такими видами дизайна как стайлинг и модернизация существующего продукта в условиях массового производства. Не происходит кардинальных изменений формы одежды и морфологического поиска, за исключением кутюрных коллекций. Фантазийная составляющая дизайна переходит в сферу цифровой моды, где первоначально существовали только вещи аналогичные реальным, но сейчас развивается и морфологическое

конструирование цифровой формы, например, горящие платья, нереальные текущие фактуры.

3d-визуализация открывает возможности развития массовой кастомизации. Потребитель становится со-создателем [1]. Поэтому в будущем задача дизайнера будет не столько в передаче своего взгляда при формировании концепции коллекции, а в предоставлении наиболее широкого выбора знаково- и смыслово-нейтральных вещей или модулей конструкции, которые, соединившись, не будут нарушать законы композиции и эстетики, при этом дадут потребителю возможность создать индивидуальный дизайн [2]. Таким образом, имидж-дизайн переходит в руки потребителя, который наделяет созданный костюм своими смыслами и отражает свое мировоззрение, раскрывает свой творческий потенциал. Творческий же взгляд дизайнера переходит в виртуальную среду цифровой моды, где одежда становится произведением цифрового искусства.

На данный момент 3d-визуализация ещё не имеет достаточные технологические возможности для широкого распространения и применения для создания персонализированного товара. Но первые шаги на этом пути уже сделаны – развивается направление виртуальной примерки, которая является частью процесса персонализации товара.

Научная работа в НТИ (филиале) РГУ им. А.Н. Косыгина ведется в соответствии с инновационным направлением – применением 3d-технологий, которое включено в общую схему инновационного процесса дизайн-проектирования женского платья, представленную на рис. 1. Среди универсальных и творческих методов дизайн-проектирования выбраны опытное прототипирование, комбинаторное моделирование, методы доски изображений и коллажа, метод аналогии; среди типов проектирования – художественное проектирование и компоновка.

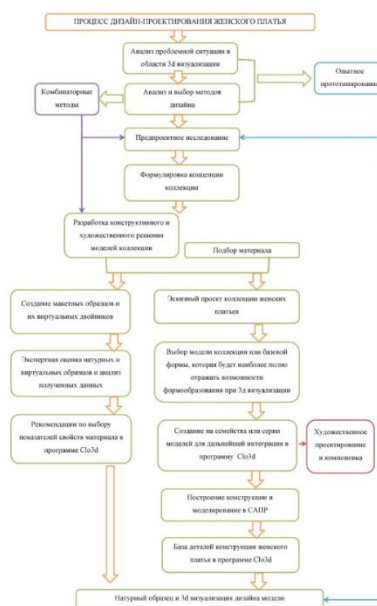


Рисунок 1 – Схема процесса дизайн-проектирования женского платья



Элементами системного подхода к проблеме 3d-визуализации в дизайне являются:

- 1) объект проектирования (дизайн-продукт, отвечающий требованиям потребителя и модным тенденциям);
- 2) субъект проектирования (дизайнер, осуществляющий визуализацию в 3d);
- 3) средства проектирования (инструменты формообразования в 3d, виртуальная примерка как часть метода макетирования);
- 4) потребитель одежды, как итоговое звено в процессе дизайн-проектирования и как участник процесса дизайна на этапе визуализации в рамках направления массовой кастомизации.

Процесс дизайн-проектирования при этом ведется в трех направлениях:

- 1) дизайн, как деятельность по созданию нового продукта-коллекции женских платьев;
- 2) дизайн, как проектная деятельность по совершенствованию структурных, функциональных и эстетических связей при 3d-визуализации;
- 3) дизайн с точки зрения массовой кастомизации, т.е. создание серии или семейства моделей из модулей.

Первый этап выполнен и содержит коллекцию женских платьев (рис. 2), разработанную с учетом текущих тенденций взаимодействия системы «пользователь-среда-одежда», связанных с пандемией и переходом на дистант. Концепцией коллекции является размышление о женственности будущего в условиях тенденций к комфорту и минимализму, которую важно подчеркнуть светлыми оттенками и элементами романтического стиля, драпировками, выбором материала. Будущими потребителями являются представители «цифрового поколения», которые комфортно чувствуют себя в виртуальном пространстве, стремятся к интерактивности и многозадачности, в связи с большим количеством получаемой информации. Это активные женщины младшей возрастной группы, которые предпочитают комфортную минималистичную модную одежду, которую можно универсально использовать в разных комплектах – повседневных и вечерних, а также комфортно чувствовать себя в ней как дома, так и на прогулке.

При этом основной упор был сделан на формообразование, что позволяет использовать модели на следующем этапе, при совершенствовании 3d-визуализации. При проектировании коллекции был использован метод опытного прототипирования, как вещественного представления образцов в целях разработки и тестирования идей. В процессе предпроектного исследования выполнены образцы методом накладки на манекене для поиска сложных по формообразованию элементов модельной конструкции, которые могут быть применены при проектировании коллекции плечевой одежды для женщины младшей



возрастной группы. Также прототипами являются форэскизы, художественные и технические эскизы моделей, 3D-визуализации одной модели из разработанной коллекции (рис. 3).

Макетный поиск проводился с применением комбинаторики и метода аналогии, для которого были выбраны источники вдохновения среди направлений дизайна, архитектуры и искусства 20 века. Применялись принципы и художественные приемы кубизма и геометрической абстракции, подходы функционализма, эстетика скандинавского дизайна.

Комбинаторный поиск на этапе эскизного проекта велся в направлениях комбинирования типизированных стандартных элементов (модулей) при создании целостной формы; комбинирования деталей, пропорциональных членений внутри формы (по одной конструктивной основе или базовой форме).



Рисунок 2 – Коллекция женских платьев



Рисунок 3 – 3d-визуализация модели коллекции платьев

Второе направление дизайна содержит обзор инструментов для создания 3d-визуализации и возможностей формообразования в виртуальной среде. Исходя из анализа натуральных макетных образцов моделей коллекции и пробной 3d-визуализации модели платья №2 (рис. 3), для эксперимента выбран метод конструктивного моделирования в виде параллельного расширения, представляющий наибольшие сложности при визуализации. Для получения наиболее достоверного результата выбраны образцы из ассортимента тканей полотняного переплетения из 100% хлопка, имеющих разные способности к формообразованию. На основе сравнительного анализа натуральных и виртуальных образцов создается матрица данных, позволяющая сделать выводы о корректности связи 3d формы одежды и показателей свойств материала.

Программа Clo3d позволяет облегчить работу дизайнера путем создания базы элементов конструкции одежды. Эта функция является прообразом интерфейса массовой кастомизации / частью структуры среды модульного проектирования и в будущем может быть использована для дизайна.



В третьем направлении процесса дизайн-проектирования проанализированы модели коллекции, из которых выбрана базовая форма платья №5. Она представляет наибольшую вариативность для создания на её основе серии моделей, состоящих из тех модулей, которые будут интегрированы в программу Clo3d, а также содержит в себе конструктивный элемент сборки при параллельном расширении, визуализация которого совершенствуется в ходе эксперимента.

Наиболее подходящим типом проектирования для дальнейшего создания серии является художественное конструирование, которое является творческой проектной деятельностью, направленной на совершенствование окружающей человека предметной среды путем приведения в единую систему функциональных и композиционных связей предметных комплексов и отдельных изделий, их эстетических и эксплуатационных характеристик. Отдельное место занимает компоновка, как новое гармоничное соединение частей, скомпонованных ранее иначе или вообще существовавших отдельно. Выбранные элементы дизайн-проектирования позволяют специалистам создать разнообразные варианты моделей, имеющих гармоничное композиционное решение.

Таким образом, процесс внедрения инновационных 3d-технологий синхронизирован с процессом дизайн-проектирования костюма. В НТИ (филиале) РГУ им. А.Н. Косыгина ведется работа над экспериментальным этапом процесса совершенствования 3d-визуализации и созданием модульной серии моделей женского платья, отражающей принципы массовой кастомизации.

#### **Список использованных источников:**

1. Котлер, Ф. Маркетинг 4.0. Разворот от традиционного к цифровому. - URL: учебники.информ2000.рф>marketing/mar1-1/mar34.pdf (дата обращения 20.09.2021)
2. Юрин, А.С. Массовая кастомизация как объект прогнозирования в дизайне/ А.С. Юрин// Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции «Новации в области гуманитарных наук» , 2017 - URL: <https://evansys.com/articles/novatsii-v-oblasti-gumanitarnykh-nauk-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdunarodnoy-nauchno-prak/sektsiya-6-tekhnicheskaya-estetika-i-dizayn-spetsialnost-17-00-06/massovaya-kastomizatsiya-kak-obekt-prognozirovaniya-v-dizayne/> (дата обращения 20.09.2021)

©Чулкова Э.Н., Мозжерина А.А., 2021



**УДК 687.016**

## **СОВРЕМЕННАЯ АВАНГАРДНАЯ ТРАКТОВКА РУССКИХ ТРАДИЦИЙ В КОСТЮМЕ**

Наугольных Н.С.

Научный руководитель Добрякова О.П.

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

С течением времени стиль «авангард» заслуженно занял свое место в современном искусстве, в том числе и в костюме. На сегодняшний день в этом стиле работают такие получившие мировую известность модельеры, как Iris Van Herpen, Guo Pei, Rei Kawakubo и многие другие. Основные принципы этого стиля – нестандартность форм и материалов, броскость и экстравагантность, постоянный поиск принципиально новых решений. Транслируя антропоморфные, зооморфные, растительные образы, мотивы и ассоциации, данный стиль не мог не перенять также некоторые фундаментальные принципы традиционного народного костюма.

Россия и ее культура на сегодняшний день являются темой множества социокультурных исследований, проводимых специалистами разных областей по всему миру. Обширной темой для культурологов и историков моды является анализ русского традиционного костюма и выявление основных закономерностей в нем, связывание этих закономерностей с устройством жизни и менталитетом народа.

Именно эти закономерности зачастую находят свое отражение в современных авангардных решениях модельеров. Нередки случаи, когда отдельные изделия или целые коллекции строятся на принципах русского традиционного костюма или источником, на который опираются при их создании художники, становится русская этника.

На фоне становящейся все более острой экологической повестки все большую актуальность приобретают аналогичные используемым нашими предками натуральные материалы и методы работы с ними. Наиболее разумным и экономичным сегодня считается синтез новейших технологий и прошедших испытание временем народных традиций.

Логичным последствием стремительно растущей глобализации является всплеск народного самосознания и интерес к культуре других стран на фоне всеобщих стандартизации и усреднения [3].

Модельеры, работающие в стиле «авангард», не могут не использовать в своих работах выявленные и изученные принципы построения традиционного русского костюма. А так как потенциал народного костюма и заложенной в нем философии не может быть

исчерпан, в будущем может быть сделана еще масса открытий, которые могут найти отражение в авангардном костюме.

Основополагающим принципом русского народного костюма, широко используемым при создании авангардного образа, являются форма, силуэт и декор. Прямой, расклешенный к низу силуэт, подчеркнутая различными приемами массивность низа, при этом мягкость внешнего контура, малое прилегание к фигуре – типичные для традиционного русского костюма черты [3]. Они нередко используются модельерами, работающими в стиле «авангард» как в практически перевозданном, так и с намеренным изменением объема и длины. Изначально гармоничный силуэт народного костюма дает возможность, используя как базовые принципы композиции, так и осознанную деконструкцию, прийти к формированию новой авангардной формы, которая, в свою очередь, может получить дальнейшее развитие (рис. 1).

Плоскостной крой костюма, малое количество членений на простые формы также являются присущей русскому костюму чертой, получающей различные интерпретации современных художников. Одним из базовых принципов авангарда также является геометричность, так что эта характеристика народного костюма находит особенное отражение в этом художественном направлении.



Рисунок 1 – Интерпретация русского костюма в работе John Galliano

Большое количество отделок различными материалами (мех, бисер, жемчуг), а также практически обязательное присутствие наполненной смыслом вышивки, нередко носившей обереговое или статусное значение, давали динамику спокойному по форме и пластике традиционному русскому костюму [3]. Этот композиционный принцип также остается востребованным в разработке авангардных изделий. Также в современном авангардном костюме особенно звучит новое обыгрывание традиционных фактур, намеренное подражание им при помощи современных аналогов или и вовсе попытка добиться требуемого эффекта при помощи неожиданных материалов (использование принта, перфорации, пэчворка и т.д.). Нередко и нахождение принципиально нового использования привычных материалов.

Одним из принципов как авангардного, так и традиционного русского костюма является привлечение внимания к головному убору, его особое



звучание в композиции образа (рис. 2). В народном костюме головной убор был не просто неотъемлемой частью костюма, он носил сакральный смысл, его смена была связана с крупными изменениями в жизни человека (полное покрытие головы девушки во время свадебного обряда, невозможность вернуться к «девичьему» головному убору). Из глубокой смысловой нагрузки головного убора проистекало особенное отношение к нему, из приуроченности каждого отдельного определенному этапу жизни человека – различие форм, масс и объемов. В авангардном костюме различную интерпретацию могут получить сами головные уборы или их части (только форма любого из них может послужить вдохновением для коллекции); формированию и поддержанию требуемого образа также может послужить использование аналогичного народному головному убору на фоне современно звучащего костюма – такой намеренно созданный диссонанс также может стать основной мыслью коллекции.



Рисунок 2 – Junya Watanabe AW15 by Virginia Arcaro, пример авангардного использования головного убора

Нередко тем, на чем строится современный авангардный костюм, является орнамент. Он, в свою очередь, занимал немаловажное место и играл особую роль в народном костюме. Перекладывая принципы организации орнамента на русской традиционной одежде, его мотивы и местоположение на современный костюм, также можно прийти к новым авангардным решениям, которые в будущем тоже могут быть логично преобразованы.

С большим интересом современные художники и конструкторы подходят и к рассмотрению исторического кроя. Малое количество отходов при сложившемся в течение веков оптимальном раскрое, универсальность полученных изделий для разных типовых фигур, комфорт в носке и простота пошива: все это присуще традиционному русскому костюму. Каждую из этих характеристик современные модельеры, в том числе творящие в стиле «авангард», стремятся добиться, используя различные технические и технологические приемы. Повторяя проверенные временем и дошедшие до наших дней технологии, соединяя их с новейшими достижениями индустрии легкой промышленности, они добиваются также принципиально новых результатов.

Однако, говоря про эстетические и технологические принципы, использованные в традиционном русском костюме и нашедшие свое



применение в авангардном костюме, нельзя обойти стороной и смысловую составляющую одежды наших предков.

Большой вклад в понимание народного костюма и заложенного в нем смысла внесла Н. П. Ламанова. Одной из первых обратившись к трактовке традиционного русского костюма, особенное внимание она уделяла отражению в нем народного самосознания [3]. Соответствие психологической зрелости мастерицы ее навыкам рукоделия, стремление к гармоничному сосуществованию человека и природы, сакральное значение прикладного искусства, в котором не допускалось отражение горестей и тягот жизни, а только эстетичная и светлая ее часть – все это можно отнести к особенностям самосознания русского народа, его философии, отражавшимся через костюм [2]. Каждая из этих идей может не только найти отображение в авангардных изделиях и коллекциях, но и послужить вдохновением для их создания.

Отражение народного сознания, главных принципов его жизненного уклада, основных его ценностей и взгляда на жизнь в целом успешно нашло свое воплощение в работах японских модельеров. Сумев совместить в своих работах одновременно органичное внедрение принципов построения традиционного костюма в современный, не потеряв при этом основной посыл народной философии и принципиально новые приемы построения композиции, японские модельеры, такие как Р. Кавакубо, И. Мияке, Й. Ямомото, стали авторами настоящего феномена в индустрии моды [4].

К сожалению, достичь органичного синтеза, заложенного в русский народный костюм смысла с принципиально новыми передовыми методами, чтобы достичь понимания диалектики русского самосознания мировым сообществом, и не вернуться к полному переложению народного костюма, на сегодняшний момент удастся малому количеству русских модельеров [6]. Однако в отдельных случаях происходят и успешные попытки раскрытия смыслового потенциала русского костюма.

Подводя итог, я хотела бы еще раз обратиться к словам Н.П. Ламановой, считавшей, что актуальность русского народного костюма не может быть утрачена – ведь именно его можно считать объективно гармоничным, соответствующим главным композиционным принципам, антропометрически универсальным [1]. Заимствование принципов построения традиционного костюма и их модификация и сегодня служит основой для создания авангардных коллекций. Еще не раскрытый потенциал, который художники и конструкторы только сейчас начинают рассматривать, также невероятно огромен и может послужить почвой для появления новых феноменов в мире моды.

#### **Список использованных источников:**

1. Городнова М.В. Проектирование современных решений женской одежды по мотивам русского народного костюма // Международный студенческий научный вестник. – 2017. – № 6.



2. Кузнецова С.Г. Народный костюм в свете современных концепций развития общества и дизайна // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011 №1(7): 105–9.

3. Чернодед А.Б. Этнический костюм: Традиции vs глобализация//Вестник славянских культур. – 2017. - №43

4. Глебова, Т.О., Матевосян А.С. Концептуальный дизайн одежды и интерпретация народных мотивов в его рамках // Филология и искусствоведение. 2016. № 6(28).

5. Затулий А.И. Костюм в социокультурном контексте авангарда – 2003.

6. Флерко Е.Д., Амиржанова А.Ш. «Русские традиции» в современном дизайне. Анализ теоретических исследований// Научный журнал «Костюмология» - 2019, №4

©Наугольных Н.С., 2021

**УДК 687**

## **ИСТОРИЯ МОДЫ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ**

Пузина А.С.

Научный руководитель Гусева М.А.

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

«Мода всегда была отражением того, что происходит в мире, и было бы нечестно игнорировать женщин с формами, которые тоже хотят классно одеваться» Джессика Вандер Лихи

Эталоны женской красоты менялись регулярно. Ранее, одно представление о том какой должна быть женщина сохранялось до нескольких столетий, а после менялось каждое десятилетие. Менялись не только представления о контурах прекрасного тела, но и о лице, волосах, стиле и форме одежды. Неизменно то, что мода всегда шла рядом с политическими и экономическими изменениями, а также духовными и религиозными представлениями о мире. Если посмотреть на изменения моды с точки зрения исторических событий, то можно заметить объединяющие факторы для разных периодов времени. Найденные в результате археологических раскопок, статуэтки в виде женских фигур, так называемые палеолитические Венеры, датируемые каменными веком, характеризуются утрированными формами женской груди, бёдер, живота и ягодиц, часто без лица, а иногда и без головы. Учёные полагают, что именно такой идеал женской красоты был у предков современных людей. В суровые времена каменного века происходит формирование человека и зарождение



социально-экономических институтов. Каменный век является самым продолжительным периодом в истории человечества. Люди научились обрабатывать камень, производить керамику, и с их помощью занимались охотой и собирательством. Охота не всегда была успешна и голод становился частым спутником. В таких условиях развивались политеистические культы и верования. Люди верили в божества, связанные с погодой, явлениями природы, удачной охотой. Одним из почитаемых культов стал культ женщины-матери, богини, дарующей жизнь. Некоторые историки считают, что связь между отношениями полов, беременностью и рождением детей была не очевидной для людей каменного века, и как следствие, женщина могла считаться божеством, а женские фигурки – частью культа. Так же, можно связать это верование с частым голодом и холодом, большой смертностью и редкой выживаемостью. В таких условиях, когда все члены племени отличались худобой, красивой считалась женщина с выдающимися формами и запасами жировых отложений, способная выносить и родить жизнеспособное потомство. Судя по отсутствию лица и головы, можно предположить, что личность женщины не имела большого значения, и в приоритете у древних людей стояло выживание, а не украшение лица и тела [1].

Иначе обстояло дело в Древнем Египте. Тёплый климат, широкое распространение земледелия, богатая культура, появление медицины изменили и представление о женской красоте. В захоронениях правителей найдены фигурки мужчин и женщин. Египтяне считали красивой стройную фигуру с длинными ногами, широкими плечами, узкими бёдрами, небольшой грудью, развитой мускулатурой и длинной шеей. Красоте лица придавалось особое значение, ведь истинная красавица должна была иметь большие миндалевидные глаза, тёмные брови, пухлые губы. Египтянки активно пользовались косметикой, подводили глаза, брови и губы средствами с натуральными красителями, носили парики. Древняя Греция и Рим характеризуются почти математическим подходом к красоте. Главным считалось присутствие гармонии и соразмерности во внешности. Многочисленные скульптуры, сохранившиеся до наших дней, являют облики греческих и римских богинь. Греция – колыбель спорта, поэтому красивым считалось стройное, подтянутое тело среднего роста с развитыми мышцами и здоровой полнотой. Эталоном красоты древних греков считалась Афродита, внешность которой отражена в статуе Венеры Милосской. У неё широко поставленные глаза, невысокий лоб, прямой нос. Ценились волнистые светлые волосы, собранные в пучок или узел. Гречанки пользовались косметикой, но лишь для того чтобы подчеркнуть естественную красоту лица и использовали различные способы отбеливания волос [2]. Иначе обстояли дела с женской привлекательностью в средневековье. В эпоху повсеместной христианизации всех сфер жизни женщин считали сосудом похоти и разврата и предписывали им полную





бестелесность. Женщина того времени обладала маленьким ростом, субтильным телосложением, у неё не должно быть выраженных выпуклостей груди и ягодиц – все заменял выступающий живот. Начиная с юности женщины подкладывали под платье простёганные подушки имитируя беременность. Идеальное лицо – худое, бледное, без косметики, с большими светлыми глазами и тонкими губами. Дамы того времени прятали волосы под разнообразными головными уборами, брови и верхнюю часть волос сбривали, чтобы иметь более одухотворённый вид. Высокие и заострённые головные уборы, и подушечки на животе создавали S-образный силуэт. Благородная дама должна была быть худой и бледной из-за постоянных постов и молитв на коленях [3].

Бесконечно сдерживать тела и умы церковь не могла, и бурное развитие искусства, науки и техники изменило и представления о прекрасном. Возвращение и новое прочтение античных идеалов красоты, и гармонии человеческого тела и души названо Эпохой Возрождения. Женская красота перестала быть грехом и на картинах художников 14-16 веков изображены красавицы с пышным белым телом, длинной шеей, здоровым румянцем и светлыми струящимися волосами. Одежда стала открытой и подчёркивающей полный бюст и плечи. Во времена перехода от Возрождения к Просвещению в почёте жизнелюбивые, пышущие здоровьем дамы, воспеваемые поэтами и художниками. В эпоху Барокко любовь к женской пышнотелости достигла своего апогея. Идеальной красавицей считалась статная, полная, величавая и манерная женщина. Естественность Эпохи Возрождения была забыта, в моде активный макияж с применением белил, яркими губами и тёмными бровями. Популярностью пользовались высокие напудренные парики, сложные причёски с большим количеством украшений, роскошные платья с кружевами, корсетами. Эпоха Рококо была относительно недолгой, но ознаменовалась пасторальной галантностью и утончённостью. В моде образ милой пастушки, не особо пышной, но слегка округлой, миниатюрной с выраженной талией. Круглое нарумяненное личико, вздёрнутым носиком, большими кукольными глазами обрамлялось светлыми кудряшками. После преувеличенного барокко в моде всё миниатюрное. Классицизм стал возвращением к эстетическому и этическому идеалу античности. Ушла мода на парики, белила и корсеты. Её сменила популярность естественности и приятная округлость тела. Корсеты и кринолины сменили свободно ниспадающие одеяния, прямые силуэты напоминающие античные одеяния. Воспевались правильные черты лица, а главным отличием от предыдущих идеалов красоты стало введение в моду тёмных волос. К сожалению, эта мода, не смотря на свою внешнюю привлекательность, подразумевала ношение одежды из тонких тканей, пропитанных водой для визуального улучшения облегания, и называлась «мокрой модой». Такие выходы приводили к большому распространению простудных заболеваний среди женщин [2, 3].



В конце 18 века произошло бурное развитие технологий и промышленности, а люди углубились в духовную и творческую жизнь. Этот период называется Романтизмом. Красивыми считались женщины похожие на идеал средневековья. Тонкая фигура, большие влажные глаза, одухотворённое выражение лица подчёркивали тонкую душевную организацию, меланхоличность, перманентную печаль. Бледность и нервность должны были быть следствием чтением стихов и романов. Женщины носили тугие корсеты, пышные юбки и пышные рукава, подчёркивающие хрупкий стан и тонкие руки. Такая красота называется культом болезненной женственности. В 19 веке и начале 20-го, красивой считалась плотная, с естественным румянцем, женщина, «пышущая» здоровьем. Грудь и красивые плечи являлись большим достоинством. Моден силуэт песочные часы, который подчёркивали корсетами. Дамы носили высокие и пышные причёски, привлекающие внимание к изящной шее чертам и округлого лица с большими глазами и маленькими губами. «Ревущие двадцатые» ознаменовались бунтом против буржуазии и развитием эмансипации. Интересная женщина того период стройна и подтянута, высокая, с маленькой грудью, широкими плечами и узкими бёдрами. Причёски стали короткими, а образ призван выражать порочность. Для этого дамы густо подводили глаза, рисовали драматичный изгиб бровей и белили лица для фарфоровой бледности и рисовали маленькие тёмные губы. Одежда стала менее широкой и длинной.

Худоба считалась привлекательной не долго. С 30-х годов XX века начала возвращаться в моду женственность фигуры, а после войны и голода, худоба и вовсе считалась ужасной. Поэтому 50-е годы ознаменовались возвращением силуэта песочные часы, корсетов, утягивающих талию до осиной и подчёркивающих округлые бёдра и высокую грудь. В моде пышные, но короткие причёски, как тёмные, так и светлые волосы. Мягкие округлые лица, полные чувственные губы и томный взгляд. С 80-х годов XX века началось преклонение перед красотой высоких, но не угловатых женщин с выраженной мускулатурой. Спорт, фитнес и аэробика становятся популярными. Идеальная женщина становится уверенной, сильной, реализованной на работе. В моде пиджаки похожие на мужские с выраженными плечевыми накладками. С 90-х до 2000-х годов в моде была дистрофичная худоба и «героиновый шик». Красивой считалась женщина с подростковой угловатостью, худобой, граничащей с болезненностью, бледностью, впалыми щеками и кругами под глазами. Постоянное похудение в погоне за идеалом красоты привело некоторых женщин к проблемам со здоровьем и даже смерти. После массового увлечения «героиновым шиком», в моду вошел гламур. Популярны стали высокие, стройные девушки с длинными тонкими ногами, ярким макияжем и броской открытой одеждой. В 2020-е годы красивым считается стройное тело с малым слоем подкожно-жировой клетчатки, развитым мышечным



корсетом, в особенности с выделяющимися ягодичными мышцами. В моде светлое лицо с полными губами, большими глазами, естественным макияжем и длинными волосами натурального цвета.

Долгое время одежду изготавливали вручную. Простолюдинки и дамы благородного происхождения с детства учились шить, вышивать, вязать. Особые таланты в этой области крайне ценились. Существовали ателье, но ими могли пользоваться обеспеченные люди. После Первой мировой войны технологии стали активно развиваться и толкнули развитие массового производства одежды и быстрой моды. С целью снижения затрат на производство, размерный ряд был небольшим, что лишало женщин с фигурами большого размера выбора модной одежды, а мода на квадратные, мальчишеские фигуры вынуждала дам скрывать достоинства телосложения.

Изменения начались в 1922 году в Америке, когда Лена Брайант Малсин начала рекламировать каталоги своей одежды для женщин используя термин «Plus-size» [4]. Она начинала свой бизнес как швея, работая дома, специализировалась на шитье белья для невест. Позже она создавала одежду для беременных, скрывающих «интересное положение». Когда предприятие выросло и завоевало рынок, Лена заинтересовалась ещё одной свободной нишей потребителей - адаптацией модной одежды для фигур больших размеров и отличающихся особенностями телосложения.

Женщины, генетически предрасположенные к набору мышечной и жировой массы, всегда испытывали трудности в подборе одежды на протяжении всего развития моды. В современный модный период многие ведущие Дома Моды приглашают на показы пышнотелых манекенщиц [5]. Согласно официальной статистике телосложение каждой седьмой женщины в мире относят к категории Plus-size. На форму тела современной полной женщины влияет локализация и степень развития жировых отложений [6]. Современная мода демократична и в линейке больших размеров потребителям предлагают, как лаконичные изделия прямого силуэта, так и расширенные модели одежды, длиной в пол или миди, расклешенные брюки, платья с оборками и драпировками. Примечательно, что для привлечения целевой аудитории, ритейлеры оформляют соответствующими манекенами витрины торговых точек [7]. Расширение целевой аудитории потребителями-женщинами с нетиповым телосложением и избыточной полнотой – правильный маркетинговый ход. Удовлетворение потребностей в модной одежде среди полнотелых женщин может быть достигнуто только совместными усилиями дизайнеров и производителей швейной продукции.

#### **Список использованных источников:**

1. Археология СССР. Палеолит СССР - М.: Наука, 1984. - 352с.
2. Захаржевская Р. История костюма: От античности до современности" - М.: РИПОЛ класик, 2005.
3. Кэлли Блэкмен 100 лет моды - М.: КоЛибри, 2013.



4. Marieclaire.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://www.marieclaire.ru/karera/biznes-plus-size-kak-lena-brayant-malsin-izmenila-industriyu-modyi/> (дата обращения 30.10.2021)

5. Толстых С.Н., Рогожина Ю.В., Гусева М.А. Характеристика образа для модного типа категории plus size // В сборнике материалов Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2019»: Часть 4. – М.: ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2019. С.27-29.

6. Рогожин А.Ю., Гусева М.А., Андреева Е.Г., Петросова И.А. Основы прикладной антропологии и биомеханики. Конспект лекций: Учебное пособие. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2017.– 154 с.

7. Одежда plus-size – обзор магазинов и интернет-сайтов, о которых должны знать крупные люди. [Электронный ресурс]. URL: <https://voenpro.ru/infolenta/odezhda-plus-size-obzor-magazinov-i-internet-sajtov> (дата обращения 12.10.2021)

© Пузина А.С., 2021

УДК 687

## СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К КОМБИНИРОВАНИЮ МАТЕРИАЛОВ В ОДЕЖДЕ

Панкова А.Н., Зарецкая Г.П.

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

В наше время эстетические свойства являются наиболее важными для потребителя при выборе одежды. Необходимо, чтобы изделие соответствовало стилю покупателя, современным тенденциям моды, сочеталось с остальной одеждой.

В процессе создания изделия общего потребления обязательны анализ актуальных фасонов, цветовых сочетаний и фактуры тканей. Это необходимо для того, чтобы выявить «формулу» – набор или пакет материалов востребованной вещи, которую захотят купить. Довольно опасно сочетать несколько материалов в одном изделии, не только из-за физических свойств материалов (вес, плотность и т.д.), но и из-за эстетических. Очень легко в таком случае «перегрузить» образ. Основываясь на анализе современных тенденций, рассмотрим изделия с комбинированными материалами, актуальные в 2021-2022 году.

Еще в 2020 году, оценивая влияние карантина, аналитики прогнозировали кардинальные изменения в модных направлениях и от кутюр и в масс-маркете. Сегодня уже востребованы совершенно новые, свежие решения в дизайне одежды, яркие и смелые сочетания. В 2021-2022 году потребитель хочет покупать эмоции и комфорт, а не просто одежду.



Именно поэтому на модных показах мы видим стилизованные сочетания цветов, фактур и материалов, которые ранее считались неприемлемыми.

Еще в 2015-2018 годах каноничным считалось сочетание двух цветов в основе образа и 1-2-х дополнительных, для аксессуаров. Подбор цветов совершался с помощью цветового круга Иттена [2]. Существуют несколько классических комбинаций цветов: комплементарная схема, классическая триада, аналоговая схема, контрастная триада и другие. Также существуют правила по сочетанию различных фактурных материалов: комбинируя рельефный и гладкий материал, второго должно быть больше; в одном изделии можно комбинировать два разных материала, но по весу и плотности они должны совпадать; выбирая принты, необходимо брать идентичные мотивы, подбирать определенный размер паттерна и композицию [3].

В современной моде все в корне поменялось, дизайнеры разработали способы совмещения меха, гипюра, замши, пластиковых элементов, трикотажа, стеганых материалов и многого другого. В новых показах Fendi by Versace, Moncler, Ksenia Kams мы видим совершенно неординарные решения, и по цвету, и по фактурам [1]. Примеры работ данных брендов представлены на рис. 1. И если в начале 2020 года на изделие из курточной ткани в сочетании с меховыми и замшевыми элементами смотрелось нелепо, то сейчас это выглядит стильно и интересно.

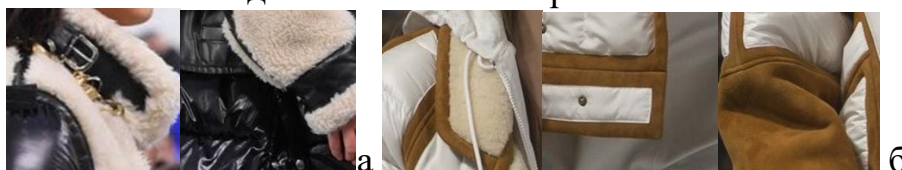


Рисунок 1 – Модные сочетания материалов в современных коллекциях брендов: а) Sacai; б) Moncler [1]

Нарастающая популярность сочетаний материалов в изделиях также обуславливается экологическими проблемами, 21 веке все более значимой становится тема разумного потребления. По статистическим данным для производства одной пары синих джинсов уходит около 800 литров воды! Для одной футболки необходимо 2700 литров, столько же воды понадобится человеку, чтобы прожить 3 года [4]. Кроме проблемы истощения природных ресурсов существует еще более опасная, это загрязнение окружающей среды отходами. Ежегодно во всем мире производится более 80 миллиардов предметов одежды, которая после использования попадает на свалку или сжигается. Поэтому забота об экологии очень важна в нашей жизни.

Комбинирование материалов может помочь в решении этой проблемы. В социальных сетях активно продвигается апсайклинг и пэчворк, создаются бренды, базирующиеся на данных техниках. Это дает возможность изделиям получить «вторую жизнь» и помогает окружающей среде. Апсайклинг – вторичное использование старых вещей [4].

Дмитрий Магний, использующий для своих уникальных изделий старые вещи, набирает популярность среди подростков, тем самым продвигая моду на вторичное потребление и комбинирование различных материалов. Его работы представлены на рис. 2. Также в 2021 году мир захлестнула мода на перешивание мужских пиджаков. Из двух пиджаков, различных по принту, молодые девушки шьют комплект из укороченного жакета и юбки длинной мини.



Рисунок 2 – Комбинирование материалов в работах дизайнера Димы Магния: а) пальто, б, в) свитер, г) рубашка-свитшот [6]

Недавно в Метрополисе открылась «Мастерская Томму», куда каждый желающий может принести свою старую одежду из джинсы, плотного трикотажа и других материалов и с помощью апсайклинга получить совершенно новое изделие [5]. В мастерской работают дизайнеры, которые помогут соединить несколько вещей в одно изделие наиболее выигрышно для участника акции. Проект создан при сотрудничестве с фондом «второе дыхание», цель которого в обмене вещами между людьми: приносишь хорошее, но не нужное, забираешь понравившееся. Данное мероприятие от уже популярного на рынке бренда уличной моды Tommy Hilfiger не только поддерживает экологическое движение, но и выносит сочетание материалов в массы, делая его ультрамодным и востребованным.

Подводя итоги исследования, можно с уверенностью заявить, что комбинирование различных материалов в изделиях прочно закрепилось в сегодняшней моде. Такой дизайн востребован и будет актуальным еще долгие годы. Мир моды меняется, создаются новые технологии совмещения материалов различного веса и плотности с помощью нашивания, каркасов и других различных техник. А экологическая ситуация в мире и повышенный интерес потребителей к ней, еще больше подогревает интерес к дерзким комбинациям.

#### Список используемых источников:

1. Модные показы и коллекции VOGUE: Осень-зима 2021/2022 года. <https://www.vogue.ru/collection/> 13.11.2021
2. Иттен И. Искусство цвета. Субъективное восприятие и объективное познание как путь к искусству. Учебный курс. - [пер. с нем. Л. Монаховой]. - 4-е изд. - Москва : Д. Аронов, 2007. – 94 с.
3. Комбинирование тканей в одежде, идеи и правила сочетаемости материалов: вязания, кружева, джинсы, кожи. <https://tessuti-ital.ru/news/kombinirovanie-tkanej-v-odezhde> 14.11.2021

4. Об экологии и разумном потреблении.  
<https://onlymoda.ru/blogs/blog/ob-ekologii-i-razumno-potreblenii%20%D1%82> 14.11.2021

5. Мастерская Tommy. <https://tommyhilfiger.metropolis.moscow>  
14.11.2021

6. Дима Магний. [https://instagram.com/dimamagny?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/dimamagny?utm_medium=copy_link) 14.11.2021

©Панкова А.Н., Зарецкая Г.П., 2021

УДК 7.038.11

## ПРОЕКТИРОВАНИЕ ТЕКСТИЛЬНОГО ОРНАМЕНТА С ЭФФЕКТОМ ОБЪЁМНОГО ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ НА ОСНОВЕ ИДЕЙ «РУССКОГО АВАНГАРДА»

Патина Т.Е., Ковалева О.В.

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

При использовании опыта прошлого важно не забывать исторических корней интересующего нас явления, понимать логику трансформации его во времени вплоть до сегодняшнего дня [1, с. 8].

Русский авангард был источником новых идей о пространстве и цвете, художники того времени стремительно разрабатывали и формировали новаторские пластические решения.

В коллекциях многих современных дизайнеров [2] можно выявить общность графического художественного языка с работами мастеров авангардного искусства (рис. 1).



Рисунок 1. Авангардное искусство в работах современных дизайнеров: а) Daniel W. Fletcher, весна-лето 2021, Menswear, Лондон; б) Marc Jacobs, осень-зима 2021/2022, Ready-To-Wear, Нью-Йорк; в) Anrealage, весна-лето 2022, Ready-To-Wear, Париж; г) Akris, осень-зима 2020/2021, Ready-To-Wear, Париж

Художественно оправданное сочетание нескольких слоев орнаментов – отдельная очень сложная неисследованная подтема в орнаментальном искусстве. Уровни «орнаментального многоголосия» на плоскости остаются мало изученными [3, с. 249], и на сегодняшний день данная тема очень актуальна.



Авторы различных пособий структурированно и последовательно раскрывают вопросы векторных графических редакторов, описывают методы и средства компьютерной графики при создании графических образов [4]. Повествуют о свойствах зрительного восприятия пространства и формы, иллюзорности при восприятии графики [5].

Гибкое владение возможностями графических редакторов в условиях технологического прогресса нашего века, позволяет, зная тонкости и отличительные черты орнамента на основе идей русского авангарда, построить печатный рисунок с эффектом объемного визуального восприятия.

В ходе данного исследования была разработана методика построения многослойных элементов орнаментальных композиций на основе идей русского авангарда, создающих рельеф ткани.

Данная методика даёт дизайнеру возможность получения объёмности элементов орнамента, улучшенные свойства материала, передающие эстетику современности и полезные эффекты. Соединение слоёв предполагается комбинированным способом. Для создания эффекта объёмного визуального восприятия рисунка на поверхности ткани предложено использовать:

1) различные градации тональных сочетаний и светотеневых переходов, которые будут создавать особое цветовое звучание и образное ощущение пространства, эффект свечения;

2) разноуровневую структуру при помощи лазерной резки слоёв материала;

3) смену фактур за счёт разных способов технологического нанесения каждого нового слоя элементов орнамента, которые будут переключать взгляд смотрящего (слои могут быть шероховатыми, флокированными, ворсистыми, матовыми, гладкими и т.д.);

4) использование пластического силиконового шнура, который имеет свойство светонакопления, и помимо тактильных ощущений в композиции будет нести функцию создания контура рисунка ткани, обеспечивая иной визуальный эффект в темное время суток;

5) различные термоактивируемые и световозвращающие и цветные плёнки, использование люминофорных красок;

6) использование металлизированных волокон.

Необходимые условия для воплощения проектного замысла: создание в исходном макете рисунков точного геометрического построения; высокая точность совместимости раппорта.

Текстильная графика непрерывно обогащается новаторскими приёмами графической организации в условиях развития технологических процессов, наличие высокотехнологичного оборудования для печати расширяет дизайнерские возможности [6]. Работа по созданию орнамента





планомерно выполняются в Межкафедральной лаборатории ткачества и арт-проектирования РГУ им. А.Н. Косыгина.

**Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект 20-312-90042.**

**Список использованных источников:**

1. Бесчастнов Н. П. Графика текстильного орнамента (Печатный рисунок). Учебное пособие для вузов. – М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2004. – 431 с.

2. Vogue. Онлайн–версия журнала (дата обращения 5.11.2021)

3. Бесчастнов Н.П., Ковалева О.В., Стор И.Н.. От фактуры к орнаменту: традиционные и инновационные технологии в построении современных орнаментов «оттеночного типа» с. 245–252 Вестник МГХПА, 2018 Номер: 3–2

4. Коршакова Л.Б., Яковлева Н.Я., Бесчастнов П.Н. Компьютерное формообразование в дизайне. – М.: Инфра-М, 2015, 240 с.

5. Яцюк О. Г. Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий. – СПб.: БХВ-Петербург, 2004. – 240 с.

6. Маркова И.В. Инновационные технологии и тенденции в дизайне тканей для интерьера Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, III(7), Issue: 42, 2015 www.seanewdim.com С. 103–107.

©Патина Т.Е., Ковалева О.В., 2021

УДК 7.05

## ЦИКЛИЧНОСТЬ МОДЫ КАК СЛЕДСТВИЕ МИРОВЫХ ПАНДЕМИЙ

Печкунова И.А.

*Новосибирский технологический институт (филиал)  
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Новосибирск*

Со школьной скамьи мы неоднократно могли слышать такую фразу: «Не зная прошлого, невозможно понять подлинный смысл настоящего и цели будущего». Если говорить о моде и об одежде, то прошлое костюма так же связано с происходящими изменениями в настоящем и возврате идей в день сегодняшней.

В январе 2020 года весь мир заговорил о пандемии нового коронавируса Covid-19, число заболевших и умерших росло ежедневно в геометрической прогрессии, начали закрываться общественные места в городах, останавливаться проведение массовых мероприятий, закрылись границы стран, городов и даже районов внутри городов – максимальная изоляция [1].

До этого периода пандемии в моде был тренд на так называемую «уродливую моду» (ugly fashion) – «эстетика отвратительного», когда

красивые вещи кажутся скучными и надоевшими. «Уродливая мода» – это отсутствие логики в ее привычном понимании, когда, вместо вещей, подчеркивающих достоинство тела, появляется одежда одного размера для всех (оверсайз). Вместо лаконичных образов, подчеркивающих вкус, дизайнеры предлагали гротеск и бесформенность в одежде и аксессуарах. Яркость, блеск и праздничность в костюме в этот период также становятся лишними.

Но сегодня, просматривая показы коллекций с недель моды весенне-летнего сезона 2022, можно заметить, как изменилась мода «постковидного» периода. Вновь возвращается элегантность, сексуальность, яркость и блеск в современную моду. «Уродливая мода» уступила свои позиции, хотя все еще держится в трендах. На подиуме вновь можно увидеть дефилирующих моделей на высоком каблуке «шпильке», которые большинство женщин успели променять на удобные *udly* кроссовки. Также дизайнеры предлагают большое количество блеска ткани: пайетки, бисер, стразы, яркое и контрастное цветовое сочетание.

Пример коллекций, с изменением цветовой гаммы, сезона весна-лето дизайнера Тома Форда в период с 2017 по 2022 годы представлен на рис. 1.



Рисунок 1 – Изменение цвета в коллекциях сезонов весна-лето: а) 2017 год, б) 2019 год, в) 2021 год, г) 2022 год [2].

Во все времена костюм – это отражение социальных и политических событий в обществе. Стихийные бедствия, катастрофы и эпидемии также сказывались на изменении костюма.

Одной из крупных пандемий в истории человечества в прошлые века можно назвать «чёрную смерть» – эпидемию чумы в Европе и Азии, которая пришла на период на 1346-1353 годов, считается самой масштабной пандемией эпохи Средневековья, которая унесла около 25 миллионов человеческих жизней. Историки считают, что пандемия «черной смерти» берет свое начало из стран Центральной и Восточной Азии (в состав которой входит Китай) и в Европу была завезена со стороны с северного побережья Каспийского моря. В период пандемии людям ограничили возможность передвижения между городами и странами, максимально оставаться дома и избегать общения друг с другом.

Средневековая пандемия чумы оставила колоссальный след в истории всей Европы, наложив отпечаток на экономику, психологию, культуру, а также и на костюм в последующие века.

Изменение форм костюма в период до XIV века, происходило очень медленно. Но обращаясь к истории костюма, видим, что после 1360-х годов в костюме начинается период, который именуется «поздней готикой» и именно тогда происходит реформа костюма, которая принципиально изменила конструкцию, крой, цветовую гамму костюма и материалы.

Именно в период поздней готики рождается самый замысловатый, поражающий воображение костюм. В моду входят разноцветные вышивки, а также золотое и серебряное шитье, одежду покрывали декором из жемчуга, самоцветов, бисера – в костюме появляется блеск, роскошь. В период с 1369 по 1477 гг. – расцвет моды Бургундского двора, приверженцами которой становится праздная аристократическая молодежь. Мужская одежда украшалась фестонами – экревиссами, десятками серебряных бубенчиков: на обуви, рукавах, головных уборах. Расцветка костюма в этот период становится не просто яркой, а очень пёстрой, ассиметричной – принцип мипарти становится чрезвычайно популярен. Женский костюм меняет форму: силуэт платья становится «беременным», появляется невероятной длины шлейф, гротескные высокие головные уборы. Появление «беременного» платья историки костюма как раз соотносят с фактом высокой смертности среди населения Европы и демографическим кризисом, вызванным эпидемией заболевания.

В готическом костюме послепандемийного «чумного» периода проявился принцип непривычных, вызывающих, контрастных цветовых сочетаний, подобных цветовому решению витражей в соборах, блеск и роскошь тканей. Изображения костюма представлены на рис. 2.



Рисунок 2 – Изображение мужских и женских костюмов бургундской моды [5].

Впервые мода стала интернациональной как в части формирования вкусов, так и в части распространения, запечатлев в истории костюма и искусства один из поразительных образов человека – Человека Праздничного [3].

В истории человечества есть еще один пример, из относительно недалекого прошлого, когда еще одна пандемия инфекционного заболевания отразилась как на обществе в целом, так и на костюме. Это пандемия гриппа, который называли «Испанский грипп» или «испанка», произошла она в начале XX века: 1918-1920 годы. Заболевание поразило не менее 550 миллионов человек – это в то время около 30% населения Земли.



Число умерших от «испанки» по различным оценкам (достоверно до сих пор неизвестно) составляют от 17,4 млн. до 100 млн. человек.

Вследствие технического прогресса транспортных средств (поезда, дирижабли, скоростные корабли) болезнь распространилась очень быстро по всей планете. В некоторых странах на целый год были закрыты публичные места, суды, школы, церкви, театры, кино. Иногда продавцы запрещали покупателям заходить в магазины – заказы исполняли на улице [4].

Страна происхождения заболевания остается точно неизвестной, но ученые склонны к версии, что вирус начал зарождаться в Америке, куда мог быть завезен из стран Юго-Восточной Азии и Китая. Развивающаяся промышленность Америки нуждалась в большом количестве дешёвой рабочей силы, которую как раз могли дать эти страны, а с ними «приехал» и вирус.

Симптомы заболевания были очень схожи с гриппом, для тяжёлого течения заболевания была характерна пневмония с сильным удушьем. В связи с этим, сегодня историки, СМИ проводят параллель между вирусами начала XX века и началом XXI (пандемия коронавируса Covid-19).

Пандемия Испанского гриппа тоже наложила отпечаток на экономику, культуру, психологию, мировоззрение и, конечно же, костюм общества. В постпандемийный период Америку, а затем и всю Европу, захватывает «эпоха джаза» и наступают «сумасшедшие двадцатые годы» в истории костюма. После ужасов Первой мировой войны и пандемии смертельного вируса, людям хотелось развлечений, яркости красок и блеска. Привилегированная молодежь первыми подхватили новое веяние моды – время блеска, яркости и бесконечных вечеринок, расцвет мюзиклов на Бродвее.




Как видно из вышесказанного, мода циклична не только в форме, крое, цвете костюма и аксессуарах, но также в восприятии обществом последствий потрясений после глобальных эпидемий. Схожи психологические ответные реакции социума на страхи пандемий смертельных вирусов.

В настоящее время молодежь так же, как и столетия назад, жаждет ярких красок и блеска в костюме – мировые дизайнеры на подиумах дают им это, предрекая новые тренды наступающих сезонов. Страх перед пандемией нового вируса помогает побороть именно желание позитива и веселья, пёстрых цветовых сочетаний в одежде, обилие блеска. Все это психологически помогает сегодняшнему обществу почувствовать присутствие утерянной лёгкости бытия и уверенности в дне завтрашнем.

Сравнительный анализ изменения костюма после пандемий представлен в таблице 1.



Таблица 1 – Сравнение характерных изменений, произошедших в костюме в разные века после крупнейших мировых пандемий

Период	Пандемия чумы («чёрный смерти») 1346–1353 гг.	Пандемии Испанского гриппа 1918 – 1920 гг.	Пандемия коронавируса Covid-19 2022 – 2023 гг.
Ключевая цветовая гамма	Синий, красный, желтый (золотой), зелёный, мипарти  [5]	Красный, желтый, синий, зеленый, сиреневый, золотой  [5]	цветовая гамма весна-лето 2022  [6]
Основной декор в костюме	разноцветные вышивки, золотое и серебряное шитье, декор из жемчуга, самоцветов, бисера	Шёлковая бахрома, бахрома стекляруса, вышивка бисером, стразами, жемчуг	Вышивка пайетками, бисером, стразами
Ткани	Тончайшее сукно, шерстяной переливчатый бархат, шёлк	Бархат, парча, натуральный шёлк, шифон, переливчатый атлас, тафта, муар, гипюр	Бархат, атлас, шёлк, шифон, парча, тафта, кружево, гипюр

Хотя пандемия коронавируса Covid-19 еще не закончилась, и мир находится в процессе борьбы с ним, но мировая мода уже отреагировала на социальные изменения в настроении общества.

#### Список использованных источников:

1. Печкунова, И.А. Цифровизация модной индустрии – новая реальность/ И.А. Печкунова.//Иновации и современные технологии в индустрии моды: материалы II Всероссийской научно-практической конференции (14 мая 2020 г.)/ Новосибирский технологический институт (филиал) РГУ им. А.Н. Косыгина. – Саратов: Изд-во «Академия управления». - 2020. – С. 137-142.

2. Vogue. Коллекции. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.vogue.ru/collection/>

3. Современная энциклопедия «Мода и стиль» - Москва: Издательское объединение «Аванта+», 2002. – 480 с.

4. Испанский грипп. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D0%B3%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BF](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B3%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BF)

5. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.pinterest.ru>

6. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/CVvi7I7LVhA/>

© Печкунова И.А., 2021

УДК 687.124

## РАЗРАБОТКА ИМИДЖЕВЫХ ОЧКОВ С ЭЛЕМЕНТАМИ АКТИВНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Притуляк Е.И., Третьякова С.В., Алибекова М.И.

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

На сегодняшний день в мире существует большое разнообразие оправ и линз. Очки стали таким модным аксессуаром, что их надевают даже люди с нормальным зрением. В следствие чего, появляются новые виды данного аксессуара, функционирующие не только как защита для глаз, но и как элемент декора образа. Интересный парадокс – люди с плохим зрением предпочитают носить линзы, а те, кто видит прекрасно – покупают очки, чтобы выглядеть стильно и респектабельно. Такой вид очков называется – имиджевым. Учитывая разнообразие моделей, которые предлагает современная мода, можно найти имиджевую оправу под любой образ – будь вы творческой личностью с непринужденным стилем одежды или приверженцем строгих костюмов (рис. 1).



Рисунок 1 – Имиджевые очки тренд 2021-2022 гг.

Динамичная среда и быстрые формы общения становятся привычным для молодежи. Энергичная среда городской культуры создает условия, в которых в человеке обостряется способность осознавать себя как самобытную личность, стремящуюся к выражению внутренних порывов различными средствами [1]. В числе подобных средств можно особенно выделить моду, которая, «выйдя» на городские улицы, стала одним из наиболее востребованных способов социальной коммуникации [2].

Основная идея работы: создание очков с элементом шрифтовой коммуникации. Благодаря увеличению уровня открытости личной жизни людей, связанному с популярностью социальных сетей и других средств открытой коммуникации, в «сообщениях» всё чаще фигурирует личная информация адресата, такая как имя, сокровенные мысли, в том числе, в последнее время, содержащие акценты на гендерном самосознании. Это способствует созданию доверительных отношений между людьми, в рамках которых они делятся личным опытом и мотивируют друг друга в различных аспектах жизни, выводя общение на более глубокий, психоэмоциональный уровень. Кроме того, повсеместная компьютеризация общества позволяет доносить данные сообщения в различных технологических формах, таких как QR-код. Таким образом, небольшую информацию о носителе можно



разместить и на его аксессуаре. Тем самым давая еще одну из возможностей рассказать о себе через свой образ, акцентируя внимание на своем лице.

В ходе разработки очков с активной коммуникативной функцией, добавлены три дополнительных элемента взаимодействия:

- 1) именной «бейдж», как атрибут личностной принадлежности аксессуара;
- 2) мотивационный лозунг, как средство психоэмоционального взаимодействия;
- 3) QR-код, как элемент современного технологичного взаимодействия.

В современном мире QR-код вышел на новый уровень. Теперь такой код используют не только в производственных моментах, но и в обычной жизни. В данной работе QR-код – это способ быстро и доступно, передать описание декора женской коллекции в стиле спорт-шик. В коллекции QR-коды представлены в трех основных цветах: белый, синий, красный и черный. Коды позволяют перейти на веб-сайт с информацией о женщинах, являвшихся сильными историческими фигурами в различные периоды существования славянской культуры [3].

Мода, как феномен, требует осмысления в различных аспектах и социальных контекстах, а особое внимание следует уделить её способности выступать в качестве коммуникативной единицы.

Современным примером коммуникативного потенциала моды можно считать повсеместное внедрение элементов молодежной уличной культуры, набирающей свою популярность в России с начала 2000-х годов, в различные аспекты жизни человека.

Модные молодежные течения, основанные на активном спортивном образе жизни, устанавливают свои законы, снижая уровень формальности во внешнем виде людей. Сейчас все больше в жизни молодежи занимает спортивный оверсайз образ. Не остались в стороне и очки, являющиеся для миллионов людей не заменимым атрибутом их жизни. В данной работе представлена разработка имиджевых очков, как элемента декора для коллекции женского костюма в стиле спорт-шик [4].

В качестве творческого источника выбраны три мудборда по мотивам славянского костюма: «Вечор», «Днесь» и «Завтрича». На основе проведенного анализа соотношения фигуры и фона, черного и белого, цвета и формы, творческого источника разработан модельный ряд и рекламный плакат. Именные бейджи и мотивационные лозунги написаны старославянским шрифтом на основе стилистики творческого источника (рис. 2). Коллекция соответствует современным культурным тенденциям свободного гендерного самосознания.



Рисунок 2 – Авторский плакат

Практическим этапом явилась разработка зрительного объёмного образа объекта при помощи 3D-моделирования [5]. Распечатанные на 3D-принтере модели, подвергались обработке, покраске и вставке линз из материала ПВХ (рис. 3).



Рисунок 3 – 3D-модель

Коллекция разработана с учетом современных модных тенденций, она социально-ориентирована и обладает высоким коммуникативным потенциалом. Создана по мотивам славянских традиций. Обращение к теме культурно-исторического наследия, в современной политической обстановке в стране, данный продукт ожидаем и востребован.

#### **Список использованных источников:**

1. Васильева Е.А., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И., Третьякова С.В. Футуризм – новые технологии, новые формы, новые возможности развития модной индустрии// Проблемы и перспективы развития России: молодежный взгляд в будущее: сборник научных статей 3-й Всероссийской научной конференции, – Курск: ЮЗГУ, 2020. – С. 298-300.

2. Литвинова В. С. «Мода как форма социальной коммуникации современной молодежи» - г. Белгород, 2017 г., 1-60 с.

3. Почему QR-коды набирают популярность в России - [Электронный ресурс][http://egain.ru/Dom\\_Semya/OnOna/O\\_jenskom/Moda\\_stil/Kommunikativnye\\_osobennosti\\_mody.html](http://egain.ru/Dom_Semya/OnOna/O_jenskom/Moda_stil/Kommunikativnye_osobennosti_mody.html)

4. Ойдинская Е. И. Художественная вязь в разработке творческой коллекции обуви и аксессуаров / Е. И. Ойдинская, М. И. Алибекова, С. В. Третьякова // Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020): Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, посвященной Юбилейному году в ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», Москва, 14–16 апреля 2020 года. – Москва: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020. – С. 37-40.

5. Сидоренко, А. Ю. Применение 3D-технологий в швейной промышленности / А. Ю. Сидоренко, М. И. Алибекова, С. В. Третьякова // Научные исследования и разработки в области дизайна и технологий : Материалы Всероссийской научно-практической конференции. В 2-х частях, Кострома, 20 марта 2020 года / Составитель Т.В. Лебедева, отв.





редактор Н.Н. Муравская. – Кострома: Костромской государственный университет, 2020. – С. 147-149.

©Притуляк Е.И., Третьякова С.В., Алибекова М.И., 2021

**УДК 687**

## **АКТУАЛЬНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАТУРАЛЬНОГО МЕХА ПРИ ИЗГОТОВЛЕНИИ МОДНЫХ АКСЕССУАРОВ**

Рязанова И.А., Зарецкая Г.П.

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

Анализ силуэтного решения и пропорций меховой одежды последнего десятилетия, проведенный целой группой авторов, показал, что преобладающими силуэтами являются полуприлегающий (31%) и овал (28%); при этом сохранены тенденции влияния прямого (23%) и трапециевидного (18%) силуэтов. Меховой декор преобладает в верхней части (67%) изделий (воротники, капюшоны, горжетки, снуды), популярна меховая опушка по низу изделия и рукавов (43%). Крупные меховые детали в одежде из кожи и текстиля могут располагаться в центральной части переда (38%), по спинке (32%), рукавах (32%) [1].

Присутствующие в этом перечне меховые горжеты и съемные воротники и высоко ценились с давних времен. В далеком прошлом их носили только аристократы и представители высшей знати, тем самым подчеркивая свой статус.

Меховой горжет считался предметом роскоши еще с эпохи Возрождения. Имея сложную пространственную форму и обладая прекрасными декоративными свойствами, горжет, как и другие конструктивно-декоративные элементы из меха, становится композиционным центром изделия [2].

Сегодня меховые съемные воротники и горжеты очень актуальны. Наиболее интересно смотрятся изделия из натурального меха, благодаря своему окрасу, которого мастера добиваются с помощью разнообразных видов крашения: деградационное, трафаретное, фантазийное. Необычные методы обработки волоса, такие как: тиснение, фигурная стрижка и лазерная обработка, также играют очень важную роль в конечном виде изделия (рис. 1) [3].

В представленных изделиях мех прекрасно сочетается с другими материалами, обладающими разными показателями свойств и характеристиками внешнего вида.

Также натуральный мех обладает очень высокими теплозащитными свойствами, что очень важно, так как меховые воротники и горжеты должны

предохранять человека от неблагоприятных воздействий окружающей среды. Изделия, выполненные из натурального меха износостойкие и долговечные, они служат десятилетиями.



Рисунок 1 – «Современные горжеты и воротники» [3]

Тем не менее, за последние годы от использования пушнины в своих коллекциях отказались десятки брендов, включая: Gucci, Jimmy Choo, Michael Kors, Coach, Burberry, Chanel, Prada, Balmain. Они стали отдавать предпочтение искусственному меху.

Синтетический мех появился в начале XX века как более доступная замена дорогому натуральному. Для ворса обычно используют акрил или модакрил, а закрепляют его на тканевой основе. Акриловые полимеры производят из химикатов, полученных из угля, воздуха, воды, нефти и известняка. Производство самого акрила, по данным Агентства по защите окружающей среды США, связано с загрязнением воздуха частицами акрилонитрила и других веществ. Они могут вызывать заболевания органов дыхания. Некоторые бренды, как, например, House of Fluff используют для производства искусственного меха синтетику, сделанную из переработанного пластика. Но есть и те дизайнеры, которые продолжают использовать натуральный мех в своих изделиях, считая его материалом длительного пользования с уникальными свойствами – Ives salomon, Astrid Andersen и другие [4].

Натуральный мех полностью экологичен и биоразлагаем, это лучший возобновляемый материал, созданный природой. Новая идеология использования меха порождает и новые решения в имитации декоративных элементов.

Так в моделях коллекции Fendi имитация горжета обеспечивается конструктивными методами, обеспечивающими появление выпуклых объемных элементов в верхней части и в области середины переда. Такая особенность внешнего вида мехового пальто создает особое впечатление роскоши изделия (рис. 3). А декоративные свойства, блеск, сложная текстура и структура меха усиливают ощущение его элитарности [5].



Рисунок 3 – «Коллекция Fendi» [5]



Изделия из пушнины, несмотря на современные тенденции в использовании эко-меха, не оказывают вреда окружающей среде. Они полностью разлагаются естественным путем и служат десятилетиями. Также изделия из натурального меха подходят для переработки и повторного использования.

Искусственный мех, как и многие другие синтетические материалы, будет разлагаться столетиями, в процессе выделяя микропластик. Переработать синтетику, особенно с неоднородным составом, сложно. Есть еще один способ утилизации ненужных вещей – сжигание. Однако, как отмечают эксперты «Гринпис», мусоросжигательные заводы загрязняют воздух тяжелыми металлами и токсичными органическими соединениями [6].

#### **Список использованных источников:**

1. Гусева М.А., Колташова Л.Ю., Андреева Е.Г., Алибекова М.И. Анализ современного развития меховой моды // Научный журнал «Костюмология», 2020 №1, <https://kostumologiya.ru/PDF/13TLKL120.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ.

2. Стаценко А.Е., Алибекова М.И., Колташова Л.Ю. Мех как композиционный центр в современном решении образа // В сб. мат. Междунар. науч. студ. конф. «Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС2018)», 2018. – С. 107–109

3. <https://vogue.ua/article/fashion/trend-mekh-v-detalyakh1850.html>

4.

[https://www.vogue.ru/fashion/news/pochemu\\_ekomeh\\_ne\\_tak\\_bezvreden\\_dlya\\_planety\\_kak\\_vy\\_dumali](https://www.vogue.ru/fashion/news/pochemu_ekomeh_ne_tak_bezvreden_dlya_planety_kak_vy_dumali)

5. [https://www.vogue.ru/collection/autumn\\_winter2021/ready-to-wear/milan/Fendi/](https://www.vogue.ru/collection/autumn_winter2021/ready-to-wear/milan/Fendi/)

6. <https://trends.rbc.ru/trends/green/60ae1b909a7947d27e2b56ca>

©Рязанова И.А., Зарецкая Г.П., 2021

#### **УДК 7.05**

### **ИСКУССТВО ИЗГОТОВЛЕНИЯ ЖЕНСКОГО ГОЛОВНОГО УБОРА НА РУСИ И ЕГО ИСТОРИЯ**

Сиберт К.А., Сафонов В.В.

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

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова описывается значение слова «Кокошник» так: «В старое время, преимущ. в северных областях: нарядный женский головной убор с разукрашенной и высоко поднятой надо лбом передней частью, с лентами сзади».



Определить точно, когда этот головной убор вошел в обиход, достаточно сложно, однако известно, что кокошник впервые упоминается в письменных документах XVII века. При археологических раскопках в новгородской области были обнаружены женские захоронения, где среди прочих находок присутствовали и головные уборы, которые напоминают кокошники. Некоторые историки предполагают, что кокошники пришли на Русь из Византии, с которой связывали непосредственно военно-политические, социально-экономические и культурно-церковные отношения. Еще в античные времена знатные византийские девицы украшали свои головы диадемами, которые крепились при помощи лент.

Можно предположить, что этот элемент одежды развивался не одно столетие, поскольку существует множество разновидностей кокошника, что зависит от того, из какой он губернии.

На Руси кокошник могли носить только замужние женщины, поскольку они должны были скрывать свои волосы, в противном же случае женщина могла навлечь беду на свой дом: неурожай на полях, болезни детей и мужа и многое другое. Это соответствовало языческим представлениям древних славян, и даже после крещения Руси этот обычай так и не покинул быт людей. Незамужние девушки носили венцы, представляющие собой ленту, вытканную из золотных нитей, иногда на каркасе луба или бересты. По всей длине ленту украшали жемчугом и драгоценными камнями. Венец надевался на лоб, а макушка была открытой, таким образом демонстрировалась пышная коса девушки. Такого типа головной убор был распространен в XVI-XVII веках, но подобные венчики носились и в более ранние века, только были они металлические или тканые. Древние славяне прикрепляли к такому обручу и другое, не менее важное, украшение-височные кольца. Виды височных колец четко различались в зависимости от племени, которое их носило. Это украшение выступало у древних славян в качестве оберега еще с языческих времен. Археологи находили височные кольца из разных материалов: серебро, золото, бронза.

Существовал и второй вид венца – коруна. Сам термин «коруна» сохранился до XIX века. Такой венец вырезался из бересты, напоминал пяти-шестилопастную корону с резным краем, высокой передней частью, сужающуюся по бокам. Лицевая сторона украшалась драгоценными камнями, жемчугом, бисером, цветным стеклом, золотошвейным узором и др. Коруна закреплялась сзади на повязке из парчи, а с изнаночной стороны головной убор обтягивали ситцем. Спереди венец украшался бисерной поднизью, которая закрывала лоб. Такие венцы были распространены на русском севере. В 19 веке коруны по большей части использовались как свадебные головные уборы.

Смена головного убора с девичьего на женский являлась целым ритуалом для русских женщин, которому уделялось большое внимание. Такой свадебный обряд носил название «окручивание молодой». Его





проводили сразу же после венчания, прямо на церковной паперти, иногда у жениха дома в середине свадебного пира. Суть этого обряда заключалась в том, чтобы в присутствии жениха, его родителей и его дружков свашки сняли девичий венец невестки, вместо одной косы заплели две. После этого голову покрывали повойником и надевали кокошник. Все это сопровождалось песнями по этому случаю и приговорами. Этот обряд подчеркивал смену статуса невесты. Эта традиция легла в основу многих картин, одна из которых была написана в 1890 году Константином Маковским «Под венец».

Кокошник представляет собой полукруг с лицевой стороны и волосник. Сзади кокошник завязывался лентами, а по краям его, в области висков, располагались жемчужные нити, иногда с драгоценными камнями – рясны. Это напоминает те самые височные кольца, которые использовали еще в Древней Руси славянские девушки. Спереди в области лба была сетка из бисера – поднизь. Как уже говорилось выше, форма кокошника зависела от региона России, из которого он прибыл.

Однорогий кокошник представляет собой форму равнобедренного треугольника или полумесяца с опущенными к плечам острыми (или закругленными) краями. Очелье такого кокошника украшалось вышивкой золотыми нитками, жемчугом, бисером, цветными камнями в металлической оправе, имитировавшими драгоценные камни, цветной фольгой. Вышивкой золотыми нитками часто покрывалась также и затылочная часть кокошников. Поднизь таких кокошников почти полностью закрывала лоб женщины. Однорогие кокошники были распространены в центральных губерниях Европейской России.

Второй тип кокошников – это кокошники в виде цилиндрической шапки с плоским дном. Поверх таких кокошников надевался платок, который закреплялся под подбородком. Они были распространены в северо-западных губерниях: Тверской, Новгородской, Олонецкой.

Третий тип – это кокошник с плоским овальным верхом, выступом над лбом, лопастями над ушами и пришитым сзади твердым прямоугольным позатыльником. Обычно они поверх повязывались белым вышитым платком.

Четвертый тип – это двухгребенчатый, или седлообразный, кокошник, представлявший собой головной убор с высоким округлым околышем и верхом в форме седла с немного поднятой передней частью и более высоким задним гребнем. Носили его обычно с узкой полоской ткани, вышитой орнаментом, чем-то напоминающий девичий венец- налобником.

В 1704 году Петр Великий издал указ о запрете ношения кокошников как элемента одежды. Царь вдохновился европейской культурой во время своего Великого Посольства, поэтому решил ввести моду европейцев в русский быт. Но указ затронул только высшие слои общества, а крестьяне сохраняли за собой право одеваться по-старому обычаю. Кокошники у



крестьян были скромнее, жемчуг часто заменялся бисером, а драгоценные камни – цветным стеклом, но для культурного наследия России это сыграло большую роль, ведь именно крестьяне смогли сохранить эту часть быта.

Позже Екатерина Великая ввела моду на костюмированные балы в русском стиле. А в 1834 году Николай I издал указ о том, что кокошник теперь является частью придворного платья. Так кокошники не выходили из моды до 1917 года. Но даже события, происходящие в стране в то время, не смогли полностью вычеркнуть этот головной убор. Вместе с русскими эмигрантами кокошник появился в европейских странах, где в 1920-е года развилось модное течение «а-ля русс», которое подражало всему русскому.

#### **Список использованных источников:**

1. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова Толковый словарь русского языка-291с.
2. <https://www.liveinternet.ru/users/3596969/post426029135/>
3. <https://infourok.ru/narodniy-kostyum-golovnie-ubori-3086437.html>
4. <https://ariananadia.livejournal.com/1912145.html>

©Сиберт К.А., Сафонов В.В., 2021

УДК 7.05

## **БЕССМЕРТНЫЙ ДЕНИМ**

Сидорова А.С.

Научный руководитель Добрякова О.П.

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

Ежегодно по всему миру продаётся более 10 миллионов пар джинсов. Из одежды простых рабочих джинсы превратились в настоящий мейнстрим 21 века. Однако выбор темы научно-исследовательской работы связан не только с модными тенденциями. Деним способен решить одну из главных задач нашего поколения, а именно, помочь в борьбе с экологическим кризисом. В данной работе проанализированы значимость джинсовой ткани в fashion-индустрии, влияние ее производства на экологию и варианты эко-жизни денима.

История джинсов начинается с трёх слов «Serge de Nimes». Это было изначальное название саржевого переплетения, которое со временем сократилось до всем известного денима. Плотное и грубое полотно использовалось для защиты грузов. Жёсткость ткани достигалась благодаря технологии переплетения двух нитей. Со временем ее износостойкость полюбилась морякам, которые делали из денима штаны. Любопытно, первые брюки саржевого переплетения были не сине-голубыми, а



коричневыми. Из-за своей «неприглядной» истории и грубого вида полотно долго не могло вырваться из ниши рабочей одежды.

Поворотной точкой стала вторая половина 19 века, когда в обиход вошло новое слово «дженисы». Так моряки называли свои брюки. В это же момент в одном из портовых городов Италии открылось производство по плетению ткани из белой и синей нити. Тогда и появляются знакомые нам штаны с оттенками индиго. Говоря об истории джинсы, нельзя не упомянуть Джейкоба Дэвиса и Леви Страусса. Они основали компанию по созданию комбинезонов для шахтёров и фермеров. Плотная и голубая ткань, двойная отстрочка и металлические заклепки стали знаковыми элементами. Имя основателя Леви Страусс даёт нам понять, что первые джинсы взяли свое начало и дошли до наших дней под ореолом бренда Levi's.

Благодаря вестернам деним появился на экранах и стал неотъемлемой частью образа ковбоев и золотоискателей. 1950-е еще больше повлияли на роль денима в мире. Стоило Мерилин Монро в драме «Река не течёт вспять» и Джеймсу Дину в фильме «Бунтарь без причины» появиться в штанах из грубой ткани, как джинсы стали новой модой.

Молодое поколение следовало за своими героями. Джинса пользовалась бешеной популярностью. Неспokoйные 60-е открыли двери для голубой ткани в офисы, институты и школы. Джинсовая эпидемия не получила поддержки правительства. Выбор молодежи осуждался взрослым поколением. Тогда и субкультуры не смогли оставить без внимания бунтарский дух денима. Модели, расшитые бисером, вошли в гардероб хиппи. Скинни стали неотъемлемым атрибутом панк-рокеров, а панки декорировали брюки булавками, цепями и шипами.

Джинсовая волна, захватывающая стритстайл, добралась и до высокой моды. Деним послужил источником вдохновения для модельеров. Модные дома массово начали предлагать своё прочтение. Благодаря идеям Guess, Ralph Lauren, Versace, Calvin Klein недорогой повседневный материал превратился в настоящее произведение искусства. Анна Винтур, возглавив американский Vogue, осмелилась бросить вызов стандартам. На дебютной обложке журнала модель появилась в джинсах и свитере Christian Lacroix. Дешёвый деним оказался наравне с искусно вышитым камнями джемпере. Это ли не победа грубой ткани над своим неприглядным «рабочим» прошлым?

С тех пор деним прочно закрепил свои позиции в мире высокой моды. Сегодня можно без затруднений найти голубую ткань в коллекциях современных модельеров. Особенно интересно, насколько могут отличаться подходы к работе с грубым материалом. Необработанный край и «отпадающие» элементы – излюбленный приём Mihara Yasuhiro. Невероятные джинсовые рюши из коллекции Ashish показывают романтическую сторону ткани. Коллекция Dior, в свою очередь, демонстрирует насколько уместно может смотреться деним в классическом



стиле. Удивительные формы и силуэты комплектов Alexander McQueen и Monse заявляют: «Деним играет важную роль в высокой моде 21 века».

Говоря о популярности и востребованности денима на современном рынке, нельзя забывать про сторону, которая находится за кулисами. Производство всеми нами любимой одежды – самое неэкологичное в модной индустрии. Около 7 тыс. литров воды уходит на создание одной пары джинсов. Такие процессы, как выращивание хлопка, обработка волокна и ткани, отнимают жизненно важные ресурсы нашей планеты. При окрашивании нередко используют высокотоксичные азокрасители. Эффект потёртости на джинсах, каким бы незамысловатым он казался, создаётся посредством циклов стирок с применением химических веществ. Оказавшись в «мировой столице голубых джинсов» можно максимально точно прочувствовать пагубное и неграмотное производство денима. Речь идёт об индустриальном текстильном комплексе Китая. Из-за его работы река Чжуцзян (Жемчужная река) на долгие годы окрасилась в цвет индиго и стала известна, как место экологической катастрофы.

Мы не должны допустить, чтобы джинсовая индустрия стала помехой для здоровой жизни будущих поколений и экологии всей планеты.

В 2015 г. бренд Patagonia первым поднял зелёный флаг. Была выпущена коллекция денима из органического хлопка. Использовались более экологичные красители. Компания сократила расход воды и энергии, уменьшила количество выбросов CO<sub>2</sub>. Это стало первым толчком к экологизации производства.

Фонд Ellen MacArthur Foundation предложил руку помощи производителям денима. Главная идея инициативы – объединить fashion-бренды и производителей ради перехода на экономику замкнутого цикла.

Это призыв, базирующийся на возобновлении и оптимизации используемых ресурсов, сокращении отходов, вторичной переработки материалов и работе с возобновляемыми источниками энергии.

Фондом были разработаны четыре критерия «зелёных» джинсов: долговечность, перерабатываемый деним, отказ от химикатов и красителей, прослеживаемость цепочек производства.

Устойчивая мода зависит не только от брендов. Немалую роль играют фермеры, выращивающие хлопок, текстильные и швейные фабрики. Таким образом, сплотив участников с разных этапов производства, фонд Ellen MacArthur Foundation открыл дорогу экономике замкнутого цикла и оставил значимый «эко-след».

Бренд Levi's также поддержал инициативу по защите планеты. Им было разработано более 20 способов уменьшения объемов воды на производстве. За каждые 5 лет экономия составляет более миллиарда литров воды.

Однако ответственность не лежит только на брендах и производителях. Каждый из нас может сделать шаг в эко-сторону. Как





модельер, при создании своей коллекции я взяла за основу джинсовую ткань, уже отслужившие и неиспользуемые джинсы, юбки, шорты и куртки. Все это послужило материалом для коллекции. То, что когда-то было джинсами «не по размеру», превратилось в жакет с неповторимым кроем. Папины брюки с устаревшим фасоном нашли новое прочтение в необычной форме рукавов (рис. 1). А надоевшая джинсовая куртка стала основой для экстравагантной шляпы.



Рисунок 1 – Примерка

Также при разработке коллекции был получен новый материал на основе денима. Соединение джинсы и силикона позволило получить крепкую и водоотталкивающую ткань. Креативный материал имеет матово-глянцевый блеск и создаёт эффект «мокрый деним». Благодаря методу апсайклинга и соединению джинсы с силиконом, пылившийся в шкафу деним, получил вторую жизнь (рис. 1).

Деним был, есть и будет важным сегментом жизни, как отдельного человека, так и fashion-индустрии в целом. Наклейка «Самое неэкологичное производство» срывается посредством сокращения количества расходуемой воды, энергии и химикатов до минимума. А методы переработки, апсайклинга и создания новых материалов делают деним не только бессмертным, но и экологичным.

#### **Список использованных источников:**

1. Эмили Ток, Меритт Эллиот. *A Denim story*. -М.:Rozzoli, 2017– 160 с.
2. Почему ваши джинсы вредят экологии – и как сделать из устойчивыми? Статья. Buro247 [электронный ресурс]. – 2020. – 08.05. – Режим доступа: <https://www.google.ru/amp/s/www.buro247.ua/amp/fashion/expert/sustainable-denim.html>

©Сидорова А.С., 2021



**УДК 687.1**

## **НАПРАВЛЕНИЯ ПОИСКА ИННОВАЦИОННЫХ РЕШЕНИЙ ПРИ СОЗДАНИИ МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ**

Симонян А.Г., Бутко Т.В.

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

Современная мода представляет собой удивительное сочетание достаточно противоречивых тенденций. С одной стороны, это огромный цветовой спектр используемых материалов, а, нередко, довольно неожиданное их сочетание, с другой – изменчивая и используемая в каждом конкретном сезоне модная цветовая гамма. Это одновременно стремление к экологичности и натуральности состава материалов, и в то же время – неожиданные решения в области создания инновационных структур материалов и технологий их производства. Это и мода на определенную фактуру материалов, и одновременно – использование в коллекциях большого разнообразия фактур материалов, особенно выразительных и ярких в области создания изделий класса «люкс». Выбор средств и методов создания модели является очень важным этапом технического проектирования, который должен обеспечить соответствие эскизному проекту, позволяет корректировать фигуру, выражать эмоции и настроение.

Наиболее интересные решения в области разработки технологий получения новых возможностей дизайна одежды связаны с созданием светящихся тканей (ткань eLumino); использованием метаматериалов, способных искажать путь световых лучей; широком применении 3d-печати для производства тканей, что позволяет неограниченно наносить любые принты; использованием лазерных технологий, которые позволяют выполнять на тканях и других материалах, например, на замше или коже регулярную или композиционную перфорацию – небольшие прорезы для создания уникальных и неповторимых кружевных узоров.

В связи с актуальностью экологического движения разрабатываются этические коллекции одежды из легко возобновляемого натурального растительного сырья, такого как конопля, крапива, бамбук, водоросли, ферментированный чай и т.п., производство которых не наносит ущерба природе. К этой категории относится одежда британской компании Vollebak, которая изготавливается из древесины, графена и водорослей, благодаря чему быстро, за 3 месяца, разлагается в почве [1].

Большой простор для создания интересных дизайнерских моделей одежды представляет проектирование одежды со встроенными светодиодами. Интегрирование в фабричную ткань волокнистообразных светодиодов специалистами Корейского института передовых технологий



(KAIST) направлено на создание электронного дисплея для управления потоками света [2].

Большим скачком к нанoeлектронике, позволяющей освободиться от утяжеляющих приспособлений, датчиков, проводов, является изобретение инженера-химика Paul Luckham и испанского дизайнера Manel Torres одежды-спрея, состоящего из сочетания волокон тканей и полимеров, и обладающего сенсорными и визуальными свойствами войлока, льна, шерсти, акрила. Такой спрей наносится на тело или манекен и, мгновенно фиксируясь, принимает форму желаемого элемента одежды, что является огромным преимуществом, так как одежда хорошо садится на конкретную индивидуальную фигуру. Ее можно стирать, выбирать толщину оболочки желаемого изделия, и такая одежда обладает низкой стоимостью.

Итальянская технология Valtherm основана на использовании свойств пористой структуры поверхности созданной ткани, которая преобразует гладкую поверхность материала в сотовую структуру. Данная технология позволяет беспрепятственно выводить лишнюю влагу из организма, не меняя состояния материала [3].

Ярким примером расширения возможностей для создания моделей, гармонично сочетающих в себе достижения технологий и творческих поисков современных дизайнеров, является разработанная американским дизайнером Ralf Lauren форма для олимпийской сборной США. Включенные в ткань футболки серебряные нити считывают пульс, глубину дыхания и прочие показатели, передаваемые на гаджет спортсмена. Нити способны изменять цвет формы, предупредить о чрезмерном получении ультрафиолетового излучения [4].

Впечатляют исследования по изобретению «невидимой ткани», уникальность которой заключается в том, что она создана из наноматериала и проявляет свои свойства вне зависимости от степени освещенности. На поверхности материала расположены излучающие и принимающие изображения элементы, которые, получая видеосигналы, обрабатываются на компьютере и транслируются на любой участок ткани.

Дизайнер Райан Ясин придумал детскую одежду, растущую вместе с ребенком. Такой эластичный материал вытягивается по мере роста ребенка, что позволяет использовать одежду на 6 размеров вперед. Кроме таких значительных преимуществ эта одежда защищает от ветра, водонепроницаема, устойчива к стирке и подлежит вторичной переработке, что является доказательством экологичности данного изобретения [5, 6].

Компания «Studio XO» разрабатывает костюмы с управляемыми светодиодами, дисплеями и сенсорами. В соответствии с заданной программой встроенные в ткань микрогаджеты создают рисунок, который пульсирует в такт музыке, блестит, меняет цвет и переливается (рис. 1).



Рисунок 1 – Модель одежды StudioXO

Приход в модную индустрию новейших материалов с фантастическими свойствами значительно расширяет возможности создания удивительной одежды нового поколения, позволяет реализовать на практике самые смелые фантазии современных дизайнеров [7].

Для апробации использования новых технологий в проектировании одежды была выбрана модель женского платья с внедрением адресных светодиодных «RGB-Лент». Составляющими элементами, обеспечивающими работу технологий, являются провода, аккумулятор Power Bank для удобства и возможности подзарядки и arduino-микросхема, которая обеспечивает сочетание таких современных сенсоров, как датчик звука, датчик света, акселерометр с исполнительными модулями (рис. 2).



Рисунок 2 – Адресные светодиодные ленты и блок питания

Алгоритм разработки носимой электроники заключается в разработке концепции, написании управляющей программы, тестировании ее и подключении всех модулей, встраивании в текстильные изделия, тестировании в реальных условиях. Для размещения элементов технологии – аккумулятора и arduino-микросхемы в проектируемом изделии с внутренней стороны предусмотрены специальные отделения «кармашки», параметры которых рассчитаны на основании размеров технических устройств (0,06\*0,15 м) с прибавками на технологическую обработку. В каждую адресную светодиодную ленту, длиной 1 метр, шириной – 0,02 см, высотой – 0,01 см, встроены по три провода. Для них были предусмотрены дополнительные припуски в швах изделия (своеобразные «тоннели» шириной 0,03 см), рассчитанные с учетом параметров ленты. Светодиодные ленты были использованы в вертикальных членениях низа юбки, оформленных фалдами конического расширения (рис. 3).

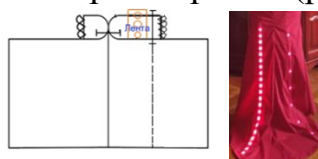


Рисунок 3 – Схема встраивания светодиодной ленты в припуск вертикального членения юбки





На основании полученного опыта применения технологии с внедрением адресных светодиодных «RGB-Лент» в швейное изделие стало возможным сделать некоторые выводы, позволяющие принимать правильные проектные решения. Так, выявлено, что для проектирования и изготовления изделий с применением данной технологии, плотность и жесткость используемого материала должна быть соизмерима с жесткостью светодиодной ленты. Ткань не должна быть слишком тонкой, прозрачной, чтобы аппаратура не просвечивала, но и не должна быть слишком плотной, так как мощность излучаемого света ленты не очень высока, поэтому может скрывать всю силу и красоту излучаемого света. Кроме того, в композиции изделия целесообразно предусматривать аксессуар или функционально-декоративный элемент для камуфлирования технических элементов.

### **Список использованных источников:**

1. Назаров Ю.В. Инновационные материалы и «умные» ткани, используемые в дизайне костюма. / Назаров Ю.В., Попова В.В. // Дизайн и технологии. - 2014. - №44 (86). - С. 17-24.
2. Алибаева А.С. Тенденции использования инновационного текстиля в современной практике дизайна одежды / Алибаева А.С., Володева Н.А., Ибраева А.Б. //Международный научно-исследовательский журнал. - 2019.- №4-2 (82). - С. 55-59.
3. Резункова О.П. Экранизирующие свойства металлизированной ткани от электромагнитного излучения компьютера и технических средств коммуникации. / Резункова О.П. // Вестник психофизиологии. - 2020.- №3.- С. 199-202
4. Дигилина О.Б. Экосистема подрывных инноваций в текстильной отрасли./ Дигилина О.Б., Тесленко И.Б., Савельев И.И., Головинская И.В. // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. - 2019.- №3 (381). - С. 177-181.
5. Балланд Т.В. Инновационные технологии в современной одежде. /Балланд Т.В., Сафронова И.Н.// Евразийское Научное Объединение. - 2020. - №2-6(60). - С. 406-409.
6. Белько Т.В. Биотехнологии и материалы в модной индустрии XX - начала XXI вв. / Белько Т.В. // Дизайн и технологии. - 2019. - №71 (113). - С. 76-83.
7. Панькина М.В. Особенности применения нанотехнологий в легкой промышленности. /Панькина М.В.// Моя профессиональная карьера. - 2019. - Т. 2.- №5. - С. 255-263.

©Симонян А.Г., Бутко Т.В., 2021



УДК 7.05

**СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ВИКТОРИАНСКУЮ МОДУ**

Скворцова Е.И., Колташова Л.Ю.

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

Легкая промышленность сейчас во всем мире переживает кризис. Экономисты утверждают, что промышленная индустрия требует скорейшей смены ориентиров, ценностей. Быстрое развитие технологий, рост числа населения, объема продукции, – все это противоречит ограниченности производственных ресурсов. Средства массовой коммуникации ежедневно предлагают новый, «более совершенный» продукт.

В связи с этой проблемой наблюдается позитивное изменение – растет спрос на уникальную, более качественную продукцию. Все большее число потребителей выбирают дизайнерские, эксклюзивные вещи. Винтажная мода, одежда из секонд-хэнда с каждым днем набирает популярность.

Для исследования исторический период Викторианской моды выбран неслучайно. Каждое платье, костюм, аксессуар того времени представлял огромную ценность. Изделия были буквально рукотворными, единичными, уникальными и, что важно, не тиражируемыми. К сожалению, в современном мире потребления, вещи теряют ценность, в массовом производстве на первом месте стоит не качество, а более низкая доступная цена. Ассортимент одежды магазинов сегмента масс-маркета похож один на другой. Потребителю, чтобы найти уникальную интересную одежду нужно постараться, на поиски таковой, может уйти достаточное количество времени. Одежда – искусство; каждая вещь – уникальное, ценное творение. Поэтому винтажная мода – мода XIX века, выполненная вручную – настоящее произведение искусства.

Анализируя женское платье XIX века, рассмотрены составляющие костюм элементы: силуэт, обувь, ткань, головные уборы, вышивка, ювелирные украшения, кружево, аксессуары. Источниками для изучения данной работы явились экспонаты: костюмы и отдельные модели одежды, аксессуары, хранящиеся в Государственном Эрмитаже, в Павловском дворце-музее, в Государственном историческом музее (рис. 1). Используются материалы из журналов мод, костюмы из частной коллекции историка моды Александра Васильева, картины художников того времени, так как иконография способна передать манеру ношения костюма, модный грим, расположение браслетов, умение изящно носить перчатки, шляпы, держать зонтик и много других «мелочей» [1, с. 177].



Рисунок 1 – Женское модное платье Викторианской эпохи XIX века [4]

Классическое викторианское платье имеет силуэт «песочные часы», многоярусные пышные юбки, верхняя из которых держит форму при помощи обручей. Во второй половине XIX века на смену кринолину пришел турнюр. С помощью него женщины придавали задней части наряда чрезмерную выпуклость. Для создания нужного приталенного силуэта требовался корсет, поэтому он стал обязательным атрибутом викторианского стиля [2, с. 282].

Не менее значимыми стильными элементами викторианской моды считались рукава-буфы, пышный воротник-стойка, обилие различных декоративных элементов.

В Викторианскую эпоху были распространены ткани с набивным рисунком: горошек, цветы, полосы, восточные огурцы, персидские узоры, клетка [3, с. 87]. Любые цвета и оттенки, однотонные ткани, белый, розовый (гортензия, бедра испуганной нимфы, иудейское дерево, дети Эдуарда, семга, Помпадур и др.), зеленый (саксонская зелень, английская зелень, мартовый, змеиная кожа, нильская вода, попугайный, и др.), красный, золотой, желто-коричневая гамма (белокурый, янтарный, цвет райской птички, последний вздох Жако, палевый и др.), коричневые оттенки (цвет лесных каштанов, голова негра, жженный кофе, лорд Байрон и др.) [4].

В костюме использовались натуральные ткани: шерсть, хлопок, лен, шелк, но благодаря сочетанию различных нитей, техник переплетения и способов окраски в одной материи, мастерами достигалось удивительное разнообразие тканей по их свойствам и внешнему виду. На отделку платьев шло огромное количество материала, вне всякой меры. Чем больше бантов, рюш, дорогих кружев и лент, нашито на платье, тем считалось наряднее и богаче платье. В платьях использовались большие объемы, которые достигались с помощью «буффов», от французского слова «bouffer», (от франц. «надуваться» или «топорщиться») [5]. Буфы используются в складках на юбках, рукавах и других деталях одежды. Техника буфов подразумевает выполнение строчек, закрепляющих ткань в виде объемных сборок. Строчки выполняются по особым схемам, таблицам. Для того, чтобы на поверхности костюма можно было разместить все эти украшения, увеличивали объемы платья, прежде всего юбки, а за ними и рукава. От небольшой пышности у плеча в 1810-х, в 1830-х рукав превратился в огромный буф, доходивший до полутора метра в объеме.

Несколько веков основными предметами женского нижнего белья оставались сорочка и корсет. Только в начале 19 века панталоны вошли и в

женский гардероб. В широкое употребление бюстгальтер вошел тоже далеко не сразу – слишком сильна была еще власть корсета над женщинами.

Аксессуарами эпохи второго рококо были: парасоль (зонтик от солнца); веера, перчатки, небольшие сумочки, шатлен (цепочка для разного рода аксессуаров), порт-букет, шали, шляпы и много другого.

Украшения были обязательной частью практически любого наряда, за исключением периода полного траура. В Викторианскую эпоху женщины носили множество видов ювелирных украшений: ожерелья, кольца, подвески, браслеты, серьги, броши, диадемы и тиары для выходов в свет и так далее. В XIX веке появляются разные туфли для левой и правой ноги, выполненных из шёлка, атласа и бархата.

В процессе проведенного анализа Викторианской эпохи выявлены основные характеристики женского костюма: сочетание строгости форм (корсеты, турнюры, кринолин); подчеркнутость объёмных элементов (драпировки, буфы, складки); акцент на линии талии подчёркивал изящество фигуры; обилие декоративных элементов (банты, складки, вышивка, шитье, цветы из ткани, фурнитура. Выполнены зарисовки отдельных элементов женского платья, с последующей детализацией и проработкой. Что в дальнейшем, при разработке современной коллекции, позволит использовать их в творческих эскизах, изменяя размер, расположение конфигурацию, тем самым создавая различные вариации современного платья (рис. 2).



Рисунок 2 – Зарисовки элементов женского платья викторианской эпохи: рукава, лиф, воротник

Проанализирована цветовая гамма костюма – весь спектр цветов, которые можно было получить с помощью анилиновых красителей: синие, красные, жёлтые, коричневые, оранжевые. Наиболее характерным орнаментом того периода был цветочный. Аксессуары занимали одно из главных мест в женском и мужском костюме: изысканные сумочки, веера, зонты, перчатки, обувь.

Мода на Викторианскую эпоху актуальна и сегодня. Образы Викторианской эпохи находят отражение в киноиндустрии, а также в дизайнерских коллекциях ведущих модельеров: Сары Бертон Alexander McQueen, Джона Гальяно, Yohji Yamamoto (рис. 3).



Рисунок 3 – Викторианская мода в современной интерпретации Сары Бертон, модный Дом Alexander McQueen



В своих коллекциях Сара Бертон сочетает легкие кружевные юбки и платья с грубыми стилизованными корсетами, ботильонами, длиной до щиколоток. В коллекциях Givenchy можно увидеть современные представления викторианской моды: обилие черных тканей, преимущественно бархатных, имитации корсетов, много кружева, платья стягиваются в жесткий корсет, служат напоминанием того времени, когда женское тело было заковано в суровые рамки. Японские дизайнеры экспериментируют с формой, заключают женскую фигуру в кокон, наполняют кринолинами, многочисленными оборками и кружевами.

Таким образом, опираясь на викторианскую моду прошлого и современные интерпретации модных дизайнеров, выполнила творческие эскизы коллекции современного костюма, вдохновленного историческим женским платьем периода викторианской эпохи (рис. 4). В коллекции использовала актуальную цветовую гамму в сочетании с приглушенными сложными оттенками прошедшей эпохи [6, с. 111]. В коллекции много деталей, оборок, корсетов, лент, что придает им некую современную игривость и непосредственность.



Рисунок 4 – Эскизы современной коллекции в стиле Викторианской эпохи (автор Скворцова Е.И.)

Романтическая и необыкновенно женская коллекция актуальна и востребована, так как в ней используется много ручного труда, декоративной отделки, а также натуральные ткани с различными цветочными орнаментами, хорошо драпирующиеся и держащие форму.

#### **Список использованных источников:**

1. Володин В.А. Современная энциклопедия. Мода и стиль. М.Аванта+, 2002., 480 с.
2. Кибалова Л., Гербенева О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Изд. Арттия, Прага 1968г., третье издание 1988г., 608 с.
3. Пармон Ф.М. Композиция костюма. Одежда. Обувь. Аксессуары. Учебник для вузов. -М, «Триада Плюс», 2020г., 312 с., 258 ил.
4. История моды с XVIII по XX век. Коллекция Института костюма Киото, 2008.
5. Ноэль Паломо-Ловински. Мода и модельеры, 2011.
6. Рудинская А.О., Алибекова М.И., Колташова Л.Ю. Модный эскиз как объект фэшн-индустрии. Сборник материалов Всероссийской научной студенческой конференции «Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС-2017)», ФГБОУ ВО РГУ им.А.Н.Косыгина (Технологии.Дизайн. Искусство), Москва, С.99-101

©Скворцова Е.И., Колташова Л.Ю., 2021



**УДК 7.05**

## **ВИРТУАЛЬНОЕ АТЕЛЬЕ И AR-ПРИМЕРОЧНАЯ**

Скрипкина Л.А., Денисов Д.А.

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

Виртуальная примерка с помощью AR и 3D не является чем-то новым в 2021 году, а широко используемая технология. Дополненная реальность увеличивает продажи товаров брендов по способу визуального знакомства, аналогичному физическому. Так, чтобы оценить размер сумки Rebecca Minkoff, покупателю всего лишь нужно в режиме AR положить её на стол; а пользователь, при заказе кроссовок бренда Ace в приложении Gucci, может оценить их на своей ноге [1]. На нашем рынке примерить виртуально обувь можно только в приложении маркет-плейса Lamoda.

В деятельности кибер-одежды самым популярным вариантов примерки является обувь и аксессуары. Одеть человека полностью пока трудоемкая задача, так как положение тела в пространстве на равномерно, что делает нестабильными накладываемые текстуры.

Сфера AR набирает обороты в быстром темпе. Развитие гаджетов и различных платформ, с доступной функцией AR, а это такие сервисы как Shopify, которая облегчила добавление AR-функций на своем сайте [2]; Apple представила iPad Pro с камерой, облегчающей размещение AR-контента в реальном мире; Pinterest и YouTube добавили в AR примерку макияжа, а Facebook и Instagram начали разрабатывать рекламу с поддержкой AR и публикации с поддержкой AR, дает сильный толчок для развития данной сферы.

С появлением цифровой одежды бизнес и приоритеты в промышленном дизайне стали меняться. Марки переходят на новую модель по продаже своих коллекций и товаров – Made to Order – «дизайн-продажа-производство», вместо «дизайн-производство-продажа» [3]. Таким образом происходит отбор наиболее удачных и пользующихся спросом моделей, которые в дальнейшем идут на отшив.

Этот процесс ускоряется внешними факторами, которые все чаще начинают окружать людей, например, сохранение экологии, концепция устойчивого развития и конечно всемирная пандемия.

Российский рынок digital одежды высоко адаптирован и развит. Наиболее известными проектами славится компания Replicant. Это первый в России онлайн-магазин по продаже и продвижению цифровой одежды. Также совсем недавно, молодой бренд, уличной одежды ZNY, создал свою первую digital-коллекцию, которая уже существовала в физическом мире. Можно отметить, творческое объединение «Кружок» вместе с



коллаборацией бренда Post tribe и коллекции Roono виртуального инфлюенсера Alyona Pole от студии Malivar совместно с AliExpress, которую уже можно приобрести на российской версии платформы.

Научно-технологический комплекс Сколково с 2014 года создают технологии для доступности работы с AR примеркой. Sizolution создал алгоритмы, которые позволяют получить 3d-модель фигуры покупателя по фотографии, учитывая более 80 параметров, а искусственный интеллект подбирает более подходящий размер и представляет посадку вещи на фигуре клиента.

Также в России существует компания Texel, она является производителем 3d-сканеров для получения 3d-моделей фигур клиентов. Их технологии дают возможность создавать свои аватары и, благодаря точному замеру обхватов, проще подбирать подходящую одежду в интернет-магазинах.

Уже сейчас имеется возможность сделать заказ на digital одежду онлайн. Создаются виртуальные примерочные на определенных платформах, таких как сайт норвежской марки Carlings или ТВ Taylor Made. Заказ образа происходит по следующей схеме: пользователь в каталоге товаров выбирает наиболее понравившуюся вещь, после чего, загружает на платформу свое изображение и оплачивает стоимость товара. Как только заказ становится оплаченным, разработчики создают 3d-модель, и клиент получает сgi изображение самого себя в купленной одежде. Большинство представленных предметов гардероба лимитировано 100 загрузками, по достижении которых приглянувшийся образ купить будет уже невозможно.

Компания The Fabricant предоставляет клиентам, бесплатно, разработанные на заказ образы гардероба [4]. Но для примерки цифрового образа на себя, в стандартных форматах obj и Clo 3d, следует владеть знаниями в работе с профессиональными 3d программами: необходимо открыть файл и произвести сведение изображения вещи на личную фотографию [5]. В то время, как ТВ Taylor Made, создал на своей платформе возможность «индивидуальных заказов» и дизайнеры цифровой моды готовы перенести физическую одежду в digital.

Виртуальная примерка за считанные секунды, является следующим этапом в сфере digital одежды. На данный момент все возможности с примеркой становится работой людей и дизайнеров, которые вручную создают образ не имея платформы, на которой возможно сразу же произвести примерку цифровой одежды. The Fabricant в этом вопросе разрабатывают открытую платформу по виртуальной примерке одежды. Целью их разработки является, создать digital-аватар покупателя, за считанные секунды. Пользователь имеет возможность выбрать свой тип фигуры и примеряет выбранный продукт. Но у платформы имеются свои минусы, такие как точность аватара, не имеется полей для ручного ввода параметров тела, так как она находится на стадии доработки.



Таким образом при создании платформы, сайта или приложения по примерке digital-одежды, стоит отталкиваться от идеи по созданию моментальной примерки, без использования работы второстепенных лиц. Также при разработке платформы, необходимо отталкиваться от создания понятной структуры и функционального управления, для потребителя, так как он сам лично будет производить примерку, в ходе чего должен иметься информативный блок, который объяснял бы покупателю, как добиться лучшего результата по примерке цифровой одежды.

### **Список использованных источников:**

1. Гетманцева В.В. Структура формирования электронного образа модели при виртуальном проектировании одежды / Гетманцева В.В. // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности -2011. -Ч. 3. -С. 67-70.

2. Скрипкина Л.А. Социальные сети как инструмент интеграции рекламы / Скрипкина Л.А. // Сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием. -2020. - Ч. 3. -С. 29-

3. Гетманцева В.В., Андреева Е.Г. Обобщенная модель процесса параметрического проектирования одежды / Гетманцева В.В. // Сборник: Современные задачи инженерных наук сборник научных трудов Международного научно-технического симпозиума. -2017. -С. 86-90.

4. Скрипкина Л.А. Безотходное производство виртуальной одежды / Скрипкина Л.А. // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей. -2020. -С. 11-13.

5. Скрипкина Л.А. Проблема современной интернет-рекламы / Скрипкина Л.А. // Сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием. -2019. -Ч. 2. -С. 202-206.

©Скрипкина Л.А., Денисов Д.А., 2021

**УДК 658.512.2**

## **АНАЛИЗ ИННОВАЦИОННЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ РАЗРАБОТКИ АКТУАЛЬНЫХ FASHION-КОЛЛЕКЦИЙ**

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

Fashion-индустрия стремительно развивается, и современные дизайнеры одежды смело внедряют новые материалы в свои коллекции. Французский модный дом Hermès создал новую коллекцию сумок из



экологического материала, по свойствам схожего с натуральной кожей, грибного мицелия. Бренд стремится найти новые материалы, не уступающие по качеству и внешнему виду натуральной коже (рис. 1а) [1].

В Мексике разработали новый альтернативный вид кожи из кактусов. Такая кожа внешне и тактильно ничем не отличается от натуральной. Кожа из кактуса выдерживает низкие температуры, дышащая, биоразлагаемая и экологически чистая (рис.1б) [2].

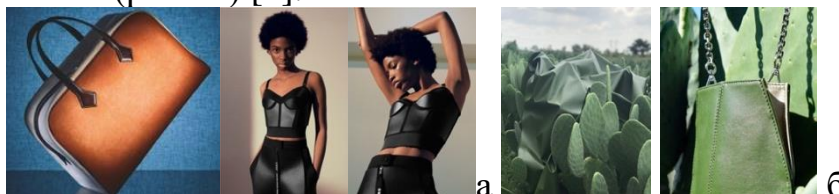


Рисунок 1 – а) Изделия из кожи на основе грибного мицелия; б) Кожа из кактуса

В Китае создали электронный текстиль, в котором сплетаются хлопковые волокна со светящимися нитями (рис. 2а). Ткань гибкая, выдерживает стирку, ее можно растягивать, сворачивать. Одежда из такого материала будет превращаться в передвижной дисплей, на который можно вывести любую информацию. Идея о подписке на принты своей футболки уже не кажется такой нереальной. Канадская компания HyperStealth Biotechnology разработала плащ-невидимку (рис. 2б). Материал прозрачный, как стекло, сквозь него видно все, но на определенном расстоянии люди и предметы за ним становятся невидимыми [4].

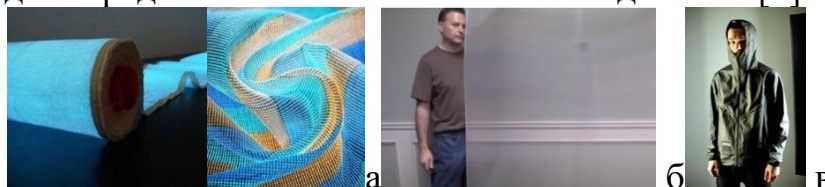


Рисунок 2 – а) Многоцветная электронная ткань [3]; б) Плащ-невидимка; в) Куртка из графена [5]

Дизайнеры бренда спортивной одежды Vollebak создали графеновую куртку. Графен – уникальный материал, за открытие которого в 2010 году ученым А.К. Гейму и К.С. Новоселову была присуждена Нобелевская премия. Бренд создал двустороннюю куртку из космического материала, который отличается водонепроницаемостью, поддерживает комфортную влажность, бактерицидная. Куртка из графена прочная, ей не страшны царапины и проколы (рис. 2в).

Другая куртка того же бренда Vollebak поражает уникально ярким свечением, которое получается от накопления света от любого источника, будто солнце, фонарик, лампочка. Куртка водонепроницаемая, эластичная, гигроскопичная, легкая (рис. 3а). Материал светится за счет ультратонкой мембраны, размещенной внутри полупрозрачной сетки. Структура мембраны пропитана фосфоресцентной смесью. Яркость свечения зависит от длительности зарядки куртки, но светиться может до 12 часов.



Рисунок 3 – а) Светящаяся куртка бренда Vollebak [6]; б) Куртка из материала Tyvek®; в) Куртка из алюминиевого Tyvek® [7]

Американская компания DuPont™ разработала новый материал Tyvek® – это нетканый материал, 100% полиэтилен. В народе материал называют «синтетическая бумага» из-за схожих фактур материалов. Tyvek® соединяет в себя свойства бумаги, ткани и пленки, поэтому его можно использовать в разных сферах. Он отличается прочностью, влагонепроницаемостью, стойкостью к механическим и химическим воздействиям, а также имеет маленький вес (рис. 3б). Спустя время выпустили коллекцию верхней одежды из алюминиевого Tyvek®. Материал защищает от ветра, дождя и даже радиации (рис. 3в).

Передовые технологии в науке материалов внедряются постепенно в массовое производство легкой промышленности [8]. На российском рынке один из дистрибьюторов инновационных материалов – магазин «Fabric future». Они предлагают уникальный выбор материалов (табл. 1).

Инновационные материалы по демократичным ценам можно приобрести в розницу или оптом, сделав заказ на сайте. Таким образом, инновационные материалы становятся доступными для массового потребителя. Современный потребитель ищет на рынке уникальные торговые предложения, одежда из необычных материалов привлекает к себе внимание, помогает выделиться из «серой» толпы. В сегодняшних реалиях, когда люди много времени проводят в соцсетях, они хотят видеть яркий, необычный, броский визуал. Костюм из уникальных материалов необходим для съемок видео- и фото-контента, поможет запомниться на стилизованных мероприятиях.

Таблица 1 – Каталог уникальных тканей магазина «FABRIC FUTURE» [9]

Название	Фото	Свойства	руб./м
Термо-хром желтый		Курточно-плащевая ткань с водонепроницаемым эффектом. ткань меняет цвет от прикосновения теплых рук.	3000
Рефлектив ч/б		При попадании света вспышки начинает светиться, без вспышки имеет черный цвет с принтом паутины.	1700
Рефлектив камуфляж неон		Курточно-плащевый материал, при попадании целенаправленного пучка света во время съемки фото или видео он начинает светиться. Без вспышки имеет обычный камуфляжный раскрас.	2300
Рефлектив эластичный неон		Эластичный светоотражающий материал, без вспышки имеет темный неоновый перелив	2300
Подкладочная фольгированная		Материал с ионами серебра, которые отражают излучаемое тепло, выделяемое телом человека	530
Оптоволокно		Ткань со светодиодной LED-подсветкой	15000
Термо-пленка		Люминесцентная термо-пленка	1500
Искусственная кожа – волны		Слегка эластичная, не деформируется, держит форму	1600
Экранизирующая М		Материал защищает людей от негативного воздействия электромагнитных полей	10500
Хамелеон		Трикотаж с металлизированной сеткой, которая создает эффект перелива цветов	1790

**Список использованных источников**

1. Альтернативная кожа на основе грибов [Эл. ресурс] Режим доступа: <https://esquire.ru/style-and-grooming/247883-herms-nachali-vypuskat-sumki-iz-alternativnoy-kozhi-na-osnove-gribov/> (Дата обр. 25.09.2021)

2. Веганская кожа из кактуса [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.adme.ru/svoboda-kultura/2-parnya-sozdali-veganskuyu-kozhu-iz-kaktusa-i-ih-izobretenie-polozhit-konec-zhestokomu-obrascheniyu-s-zhivotnymi-2405615/> (Дата обр. 25.09.2021)

3. Breakthrough in electronic display fabrics could help pave the way for smart clothing [Электронный ресурс] Режим доступа:



<https://abcnews.go.com/Technology/breakthrough-electronic-display-fabrics-pave-smart-clothing/story?id=76426075> (Дата обращения 01.10.2021)

4. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.hyperstealth.com/> (Дата обращения 01.10.2021)

5. Алибекова, М. И. Создание коллекции изделий с помощью инновационных технологий по переработке пластика/М. И. Алибекова, Л. Горковенко, В. В. Гетманцева//Приоритетные направления инновационной деятельности в промышленности: Сб. науч. статей по итогам V Межд. науч. конф. – Казань: ООО "КОНВЕРТ", 2020. – С. 8-12.

6. Слабоусова, Д. В. Анализ модной продукции как отдельного цифрового продукта / Д. В. Слабоусова, М. И. Алибекова, Л. Ю. Колташова // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)»: Сб. матер. I Межд. научно-практ. конф., посв. Ф.М. Пармону – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – С. 136-139.

7. Самый доступный технологичный материал [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://techuntermagazine.ru/articles/tyvek-by-dupont> (Дата обращения 10.11.2021)

8. Алибекова, М.И. Развитие инновационных технологий в производстве современной одежды / М. И. Алибекова, Ю. Ю. Фирсова // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020) :Сборник материалов Международной научно-технической конференции – Москва: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – С. 208-210.

9. Интернет-магазин FABRIC FUTURE [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://fabricfuture.com/> (Дата обращения 01.10.2021)

©Слабоусова Д.А., Алибекова М.И., Фирсова Ю.Ю., 2021

**УДК 685.34+685.51**

**ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЧУВСТВЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
В ГРАФИКЕ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ**

Смирнова С.В., Бастов Г.А.

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

Сейчас, когда в мире столько всего объяснено с научной точки зрения, столько всего разложено по полочкам и классифицировано в системы, человека все также привлекает и завораживает область необъяснимого и непонятого, в том числе, внутри самого себя. По сей день не угасает интерес к внутренней организации человеческой сущности, и несмотря на то, что





природа самых личных эндогенных человеческих процессов – эмоций и чувств – давно объяснена, рождение их и переживание для многих людей остается неосознанными красками жизни, которые иногда всеми силами хочется выразить, передать, запомнить или сохранить в каком-либо виде.

Ювелирные украшения в настоящее время все реже приобретаются в качестве статусных вещей или предметов роскоши. Все чаще люди руководствуются чувствами, которые вызывают в них рассматриваемые изделия, или используют украшения как сосуды, которые наполняют личными смыслами.

Нередко при прослушивании музыкальных композиций люди непроизвольно «видят» музыку графическими, цветовыми и пластическими образами. Это явление и послужило для авторов статьи толчком к развитию идеи о возможности черпать вдохновение при разработке эскизов ювелирных украшений в абстрактных зарисовках музыкальных произведений. Из всех видов искусств именно музыка оперирует чувствами, эмоциями и настроением, не касаясь их пластического воплощения и логического объяснения. Эстетические чувства, охватывающие человека во время восприятия музыкального произведения, включают в себя целый спектр настроений, дающий динамическую картину эстетического переживания, а широта возможностей звуковых образов стимулирует плодотворную работу воображения. Здесь заложены и субъективизм восприятия музыки, и ее способность сливаться с другими видами искусства [1]. Развитие музыкально-выразительных и изобразительных средств связано с творчеством многих композиторов: Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина, К. Дебюсси, М. Равеля и др. Здесь значимость музыкальных произведений в искусстве можно отметить словами известного композитора эпохи романтизма, музыкального критика Роберта Шумана: «эстетика одного искусства является также эстетикой другого; различается лишь материал». Его искусство воспевало красоту простой человеческой жизни и человеческих отношений, поэтичность, богатство духовного мира человека.

Известно, что в практике изобразительного искусства на помощь художнику приходят ассоциации, которые появляются при восприятии того или иного объекта или явления. Эти ассоциации есть стимул, активизирующий чувства художника, которые в свою очередь воздействуют на его мышление и поиск аналогий поставленной задаче. Здесь цель и задача художника направить спонтанную деятельность мозга нервной системы на решение и исследование проектной проблемы. В нашем случае способность сопоставлять и соединять зрительные и слуховые впечатления – основа изобразительных возможностей музыки, которые выражаются ритмом, мелодией и тембром. Так, например, четкий музыкальный ритм – энергия и сила, а низкие и негромкие звуки – тишина и спокойствие [2].

Есть два варианта, от которых можно отталкиваться во время создания графических зарисовок музыкального произведения. Первый



вариант: руководствоваться анализом структуры произведения. Изучить ритм, применяемые средства выразительности, закономерности композиционного построения, провести параллель со средствами художественной выразительности и запечатлеть полученный результат. Получается подражание музыке по форме, языку и способу мышления, косвенное заимствование живописью языка музыки. А можно пойти другим путем, главным двигателем которого является субъективное мироощущение художника. Это вариант подражания музыке по содержанию: художник стремится передать специфическими графическими приемами впечатления от конкретного музыкального произведения. Здесь музыка обладает общим эмоциональным воздействием, ведущим к возникновению ассоциаций [3]. Проектный дизайн магистранта кафедры Искусства костюма и моды РГУ им. А.Н. Косыгина Светланы Смирновой является примером ассоциативного видения и графического изображения услышанного.



Рисунок 1 – Графическая зарисовка Светланы Смирновой музыкальной композиции И.С. Баха – Прелюдия и фуга d-moll

Процесс разработки моделей ювелирных украшений на основе ассоциаций при прослушивании музыкального произведения имеет следующие этапы работы:

1. Прослушивание музыкальной композиции И. С. Баха – Прелюдия и фуга d-moll.
2. Ассоциативная пятновая графическая зарисовка данного произведения (рис. 1).
3. Ассоциативные графические преобразования зарисовки с помощью пятна и линии, приближенные к ассортименту ювелирных украшений (рис. 2).
4. Разработка рабочих эскизов моделей ювелирных украшений (рис. 3).

Общеизвестно, что наиболее близкими музыке являются такие художественные средства графики, как пятно и линия. Ритмизация графики предполагает плавные светлотные переходы и скачки. С помощью светлотности и контраста также можно интерпретировать мажорные и минорные созвучия [4]. Эти особенности учитывались на втором этапе ассоциативного проектирования, где есть эскизы цельной формы изделия и эскизы с ритмичной структурой формы. Все это соответствует характеру музыкального звучания. На следующем этапе работы автор уже внимательнее рассматривает каждую форму и преобразовывает их все в более конструктивные эскизы, приближенные к реализуемым моделям ювелирных изделий. В целом, рабочие эскизы ювелирных украшений

имеют законченное художественно-конструктивное решение с позиций требований современного дизайна и моды.



Рисунок 2 – Преобразование графических зарисовок относительно ассортимента ювелирных украшений



Рисунок 3 – Рабочие эскизы украшений на основе графической зарисовки

Таким образом, стремление запечатлеть что-то неосоздаваемое, глубинное, не имеющее четкого визуального образа, можно даже сказать бессознательное, всегда привлекало многих художников. Попытка выразить абстрактный и с трудом поддающийся описанию процесс чувственного переживания не нова и даже, напротив, является благодатной почвой для множества экспериментов [5].

В заключении, можно отметить, что опыт использования музыкальных произведений как первоисточника эмоционально-чувственных графических зарисовок для создания эскизов ювелирных украшений имеет положительный результат, и данную тему целесообразно развивать в дальнейшей проектной деятельности. Ассоциативный метод проектирования с использованием образно-эмоционального восприятия музыкальных произведений позволяет создавать оригинальные формы изделий, что в свою очередь может поднять конкурентоспособность подобного ассортимента.

#### **Список использованных источников:**

1. Андреева В. А. Взаимодействие музыки с другими видами искусства [Электронный ресурс] // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – 2012. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeistvie-muzyki-s-drugimi-vidami-iskusstva>

2. Мигуля О. Г. Лекция Декоративная композиция "Ассоциативная композиция", 2012 г.

3. Гильманов С. А. Чувственный уровень взаимодействия психики и музыкального произведения [Электронный ресурс] // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – 2015. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chuvstvennyy-uroven-vzaimodeystviya-psihiki-i-muzykalnogo-proizvedeniya>.



4. Попова А.М., Бастов Г.А. Современные графические особенности разработки дизайн-проектов аксессуаров костюма с образно-ассоциативными характеристиками. Материалы XVIII международной научно-практической конференции «Академическая наука – проблемы и достижения» 28-29. 01.2019 г. North Charleston, USA . Том 2 с. 66-71.

5. Ананьев Б. Г. Психология чувственного познания / Акад. пед. наук РСФСР. - М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1960. - 486 с.

©Смирнова С.В., Бастов Г.А., 2021

УДК 677

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДИЗАЙНЕ ПОНЧО

Соломатова В.Ю.

Научный руководитель Морозова Е.В.

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

Многие мировые дизайнеры и известные дома мод неоднократно обращались к теме создания пончо. При этом пончо создавались порой настолько не похожими от своих исторических предков, креативными, с необычным колористическим решением, что порой приобретали совсем другие названия, хотя идея имела свои корни именно от этого элемента одежды. Это – накидка, палантин, шаль, моцетта, руана, сарапе, сюрко, пальто-пончо, пончо с капюшоном, пальто-кейп, плащ, шраг, шраг-кардиган и другие. Все они имеют свои отличительные особенности, но и в тоже время имеют общее с традиционным пончо.

В журнале Vogue можно найти модели пончо ведущих дизайнеров за последние годы, в том числе с показов мод. При этом, как отмечает журнал, плюсом пончо служит то, что «кейпы и пончо – главный конкурент пальто для межсезонья» [0] и «не стоит недооценивать универсальность кейпов и пончо – они станут подходящей парой вечернему дресс-коду» [0]. При этом различая, что пончо – это «уютные накидки без рукавов, но с прорезями для головы», а кейпы – «монолитные пальто с отверстиями для рук, которые еще во времена Средневековья носили рыцари, члены королевских семей и церковнослужители» [0]. Также шерстяное пончо, согласно Vogue может использоваться, как «модное спасение от холода», использовав его поверх пальто [0], при этом отдавая предпочтение ярким изделиям.

Весной-летом 2020 года кейпы и пончо были особенно популярны.

В этнических коллекциях чаще всего сохраняются яркие цвета и прослеживается взаимосвязь с индейскими пончо в геометрическом орнаменте и сочетании цветов.





Бренд Burberry, с их узнаваемым клетчатым узором, выпустил ряд различных вариантов пончо, активно экспериментируя с дизайном и оформлением. На сайте Burberry можно выбрать и купить модели пончо, при этом в разных цветовых вариантах. Стоимость изделий от 69100 руб. до 319000 руб. (на октябрь 2021 года) [0].

Также у Burberry есть накидки-пончо не только фирменных клетчатых цветов, но и других цветов, например, жаккардовая накидка с капюшоном и синее пончо в коллекции осень-зима 2021.

Бренд Chloe особенно любит пончо и экспериментировать с их дизайном. В коллекции осень-зима 2021 года бренд Chloe выпустил полосатую вязанную коллекцию пончо в сочетании с платьями-свитерами [0].

Интересным решением коллекции пончо от Chloe осень-зима 2021 года является то, что вязанные пончо сочетаются с горловиной, как от пуховиков на молнии. Поэтому и название они приобрели «пуховики-пончо». Также особенностью этой коллекции являлся состав изделий: они на 80% состоят из переработанного кашемира. Тренд экологичного потребления и ресайклинга явно прослеживается в этой коллекции. При этом пончо дополнены объемными сумками, чаще всего вязанными и с длинной бахромой, как у пончо.

В коллекции Chloe весна-лето 2022 пончо преобладают уже бирюзовые, морские цвета. Бахромой изделие оформлено уже не снизу, а по бокам, а также декорировано ракушками. Хотя преимущество в новой коллекции отдано длинным платьям с бахромой и легким брюкам.

В последних коллекциях осень-зима 2022 пончо не столь повсеместны. Журнал Vogue отмечает, что нынче «пончо, накидки и кейпы – верхняя одежда, которую мало кто носит, и очень зря» [0]. Но в коллекциях от мировых дизайнеров появилось новое видение этих изделий, при котором в их создании используется пэчворк.

Пончо от Gabriela Hearst. Пончо выполнено с помощью техники пэчворк, где различные яркие вязаные квадраты соединились в единое полотно с небольшой застежкой.

Отличительной особенностью современных дизайнерских пончо является все же сохранение прямоугольной формы изделий. При этом они могут быть дополнены различными элементами: молниями, горловиной, ассиметричным декором, пэчворком. Различны в пончо длина, материалы, из которого создаются изделия, колористические решения. Хотя общей тенденцией можно выделить преобладание бежевых, черных цветов и натуральных материалов (кашемир, шерсть). В последних коллекциях осень-зима 2021 и весна-лето 2022 добавляются синие цвета в пончо. Большинство пончо сохраняют бахрому для декора низа изделия, но выполнены преимущественно с помощью вязки, а не ткачества.



В итоге можно сделать вывод, что современный дизайн пончо стал настолько креативным, что порой сильно отличается от своего исторического прародителя, но в то же время пончо нашло место в современном мире. Известные дома мод активно пересматривают концепцию пончо и создают новые дизайнерские варианты. Тренд на экологичность, использование натуральных материалов (шерсть, кашемир), природных, бежевых цветов характерен для коллекций пончо последних двух лет. Но при этом используются различные декоративные элементы: молнии, горловины, застежки, капюшоны, асимметрия, пэчворк, различна длина изделий, как и их вариации названий.

#### **Список использованных источников:**

1. Burberry [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.burberry.com/womens-ponchos-wraps/> (11 окт. 2021)
2. Vogue Россия [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vogue.ru/> (11 окт. 2021)
3. Vogue Украина [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vogue.ua/> (11 окт. 2021)

©Соломатова В.Ю., 2021

УДК 7.012.185

## **ДИФфуЗИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ ФЕМИННОСТИ И МАСКУЛИННОСТИ В ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ МОДЫ**

Солонина А.А., Коробцева Н.А.

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

В конце 19 – начале 20 века в мире моды начались глобальные изменения. Развитие кино и фотографии оказали мощное влияние на жизнь людей. Мир открывается навстречу переменам. Искусство становится конвергентным с модой, которую теперь и вовсе можно считать наукой. Эмансипационные веяния и борьба за гражданские права женщин не могли не повлиять на женскую моду. Эти изменения считаются поистине эпохальными и уникальными в истории моды. Мужская же мода того времени, напротив, практически не меняется [1].

Первым шагом маскулинизации женского образа можно считать появление новых моделей платья от Поля Пуаре в начале XX в. Данный фасон представлял собой платье рубашечного покроя, и больше не требовал ношения корсета с косточками из металла или китового уса, которые в то время стали предметом нападков врачей, заявлявших о вреде этих конструкций, сдавливающих жизненно важные органы. Так силуэт



женского костюма претерпел первые изменения, утратив силуэт песочных часов. Отказ от нижних юбок и корсетов способствовал тому, что теперь женщины могли быть самостоятельнее и не требовали помощи в шнуровке и переодевании.

Успешно подхватила данную тенденцию освобождения женского тела одна из известнейших модельеров 20 столетия Габриэль Шанель. Сначала она предложила клиенткам то, что часто можно было увидеть на ней самой, а именно – туники, вязаные свитеры и прямые юбки с карманами. Благодаря ней же мир увидел новый женский деловой костюм. Подобный пиджак в сочетании с юбкой или брюками привычен и в наше время. Маскулинизация образа проявилась и в выборе ткани джерси для этих костюмов, ведь прежде эта ткань была материалом исключительно для изделий мужского ассортимента. Шанель тонко чувствовала тенденцию к уравниванию мужского и женского начала не только в социальной сфере, но и в модной среде. Однако послевоенная ситуация по окончании второй мировой сложилась так, что дизайнеры по-новому интерпретировали эту тему, так как Шанель на длительное время покинула модный олимп.

Следующей новаторской идеей от дизайнеров стали брюки-кюлоты от Эльзы Скиапарелли. Мода все ещё не позволяла женщине стать полноправным пользователем такого мужского предмета гардероба, как брюки. Однако Эльза, решив, что мужчины недостаточно внимательно относятся к женским предметам одежды, решила рискнуть и сделать брюки, которые всё ещё напоминали своим силуэтом юбку за счет расширения к низу, а потому не вызвали бы в мужском обществе масштабного протеста. Однако свобода женского тела многократно возросла с приходом данной модели.

После окончания второй мировой войны стремительная маскулинизация женского гардероба пошла на спад, уступив место гениям женственности – Кристиану Диору и Кристобалью Баленсиаге. Война заставила общество уравнивать социальные роли. Это не могло не сказаться на внешнем виде людей, которые истосковались по различиям во внешнем виде. Женщины устали быть рупорами силы, заменяя ушедших на фронт мужчин. А мужчины нуждались в красоте, отличной от мужской и сильно с ней контрастирующей. Так мягкие формы и силуэты с пышными юбками снова возвращаются в людские умы и сердца. Это продлится до тех пор, пока Пьер Карден и Ив Сен Лоран не подведут моду к новой черте, у которой люди будут снова готовы окунуться с головой в эксперименты.

В 80-е годы политика больше не перетягивала на себя всё людское внимание. Общество поглотила новая идея заработка. Поиск успеха, связей, полезных деловых отношений требовал и нового делового вида. Зарождается модное движение – яппи. Настоящим символом эпохи становятся костюмы от Армани. двубортные, с широкими плечами,



сочетающиеся с галстуками, хрустящими рубашками, дорогими ботинками или туфлями на шпильке. «Так появляется одежда для успеха» [2].

Можно смело утверждать, что до этого момента мода была в крайней степени лицемерна, уравнивая мужчину и женщину. Новаторские идеи о придании женскому образу маскулинности хоть и не всегда были встречены с теплотой, все же находили в себе силы утвердиться в дамском гардеробе. В то время как мужской образ был полностью лишён феминизации. Не было предпринято ни единой попытки приблизить образ мужчины к образу женщины, а вопрос мужской сексуализации и вовсе являлся табу. Исключением стал лишь Руди Гернрайх создавший в начале 60-х годов коллекцию унисекс-купальников. Однако данное событие не совершило революцию в мире моды.

Конец этому застою положил известный дизайнер 20 века Жан Поль Готье. Созданная им в 1989 году «мужская юбка» шокировала публику, но не дала ей возможности быть отвергнутой. Новые веяния стоило если не полюбить, то просто принять. Мужчины, являвшиеся клиентами Готье, стали носить обтягивающие лосины в сочетании с экстравагантными шубами. Феминизация произошла и в сфере принтов. Теперь мужчина мог носить рубашку с открытой спиной из интересной принтованной ткани, а пиджак и вовсе украшал яркий звериный мотив.

От этой точки на отрезке времени, все труднее выделить новый виток в развитии идеи феминизации мужского образа. Жан Поль Готье совершил переворот, и выделяться нестандартными решениями для мужчин дизайнерам было всё сложнее.

Двухтысячные и вовсе стали олицетворением слова «унисекс». Как для мужских, так и для женских джинсов стала популярной низкая посадка. Если модница того времени надевала мужские джинсы, это вовсе не было явлением, представляющим собой интерес, а было, скорее, обыденностью и нормой. Обтягивающие майки, которыми представители обоих полов могли легко поменяться, не нарушив целостности образа, также мало чем отличались. Утратили свою гендерную принадлежность и аксессуары. Цепи, лейблы в качестве принтов, брелоки, даже украшенные стразами, были атрибутами универсальными.

Подустав от этой модной диффузии, десятые годы снова разделили мужчин и женщин по разным берегам модных направлений. Теперь мужская мода словно говорила: «Я буду двигаться в направлении феминизации, но этот путь будет иметь историю отдельную, создающую, а не заимствующую».

8 мая 2014 года победителем международного конкурса Евровидение стал бородатый мужчина по имени Кончита Вурст [3]. Выступив в золотом платье, он наделал немало шума, и повергнул в шок зрителей некоторых стран. Можно ли сказать, что данный случай является примером заимствования мужчиной феминной моды? Платье в крое изначально не



предусматривало выточек, подчеркивающих женские формы. Это был новый тип кроя платья на мужскую фигуру. Более того, мода – это не только фактуры, цвета и силуэты, но и концепция, идея. А певец не пытался представиться женщиной или быть на неё похожей. Это был образ, чётко расставляющий гендерные рамки и идентифицирующий певца мужчиной. А потому ответ отрицательный, данный случай не является предметом заимствования мужчиной женской моды.

В начале двадцатых годов красные дорожки запестрили мужчинами в ярких нарядах, подчас перебивающих женские образы своей красочностью и этажностью. Юбки и даже платья на обладателях сильного пола теперь не смотрятся элементами заимствованными, а скорее заново созданными. За исключением нарядов, имеющих социальный подтекст. Таким нарядом стал образ Майкла Ури от дизайнерского дома «Christian Siriano» на Met Gala 2019 (рис. 1а). Наряд словно разделил носителя на две разные половины. Одна из них была одета в мужской костюм, а вторая – в пышное платье кричаще розового оттенка из тюля. Поддержкой платью стала причёска и макияж, так же разделённые на «мужскую и женскую стороны». Можно сказать, что этот наряд заявлял о нормальности выбора мужчиной того, как ему стоит выглядеть.



Рисунок 1 – а) Майкл Ури, б) Эзра Миллер

Другой гость бала в музее искусств этого же года Эзра Миллер покорила сердца миллионов, продемонстрировав костюм с длинным шлейфом от Burberry (рис. 1б). Театральная маска, необычный макияж и весьма женственный провокационный корсет из страз добавили образу драмы и обозначили уместность данного выхода. Кажется, мужчина, представляющий индустрию кино, не просто имеет право, а просто обязан выглядеть именно так.

Гендерные реформы, происходящие в моде, по сей день воспринимаются обществом по-разному, но движение их неумолимо, и, как это ни странно, мода больше не нуждается в одобрении большинства. Как и в случае с юбкой от Жана поля Готье изменения придется если не полюбить, то просто принять. Ведь одно ясно точно: диффузионные процессы феминизации и маскулинизации не просто не окончены, они лишь набирают обороты.

#### **Список использованных источников:**

1. Современная энциклопедия Аванта. Мода и стиль – «Аванта» 2002г. Дата обращения: 05.11.2021



2. Путешествие в мир: Мода – М.:ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2002 г. Дата обращения 5.11.2021

3. Кончита Вурст на Евровидении 2014 [Электронный ресурс] [https://ru.wikipedia.org/wiki/Кончита\\_Вурст](https://ru.wikipedia.org/wiki/Кончита_Вурст) Дата обращения 5.11.2021

4. Фото Майкла Ури с Met Gala 2019 [Электронный ресурс] <https://www.tatler.ru/fashion/met-gala-2019-samye-yarkie-muzhskie-obrazy/gallery/14302/242492>

5. Эзра Миллер на Met gala 2019 [Электронный ресурс] <https://www.sobaka.ru/fashion/heroes/90331>

©Солонина А.А., Коробцева Н.А., 2021

#### **УДК 7.025.4**

### **ИСТОРИЯ КОЛЕТА – МУЖСКОГО КОСТЮМА XVI-XVII веков**

Становкина Ю.С.

Научный руководитель Пыркова М.В.

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

История мужского костюма не менее богата и разнообразна, по сравнению с женским. Эта неотъемлемая часть мужского гардероба прошла долгий путь эволюции от шкур, которые носили первобытные люди, до современных смокингов.

Одной из самых ярких эпох мужских костюмов, по моему мнению, являются XVI-XVII века. В это время популярным элементом верхней одежды был колет, о котором и пойдет речь в данной статье.

Названия костюмов XVII века в Европе, чаще всего верхней одежды, подвергались путанице из-за перевода с одного языка на другой. Также одной из причин было то, что элементы одежды разных стран носили одинаковые названия, при этом имея существенные различия. Такая ситуация длилась вплоть до конца XIX века, пока не были обобщены названия. Это, например, произошло с колетом.

Колёт (франц. collet – «воротник») – мужская короткая приталенная куртка без рукавов (жилет), обычно из светлой кожи, надевавшаяся поверх дублета в XVI-XVII веках [1].

Согласно определениям в различных источниках, колет был без рукавов (рис. 1). Однако изучая литературу по данной теме, можно обнаружить, что колетом назывались и своего рода «куртки», имеющие как рукава, так и манжеты.



Рисунок 1 – Кожаный колет 1560-х годов с прорезями

В XVI веке колеты были из кожи, имели прорези и отверстия для украшения и посадки на фигуре. Но, уже начиная с XVII века, ассортимент становится все более разнообразными, так как ткани начинают изготавливать на мануфактурах. В отделке тканей большую роль играла золотая и серебряная нить, включение которой создавало эффект переливания цветов.

Тем временем в странах Европы наступает время расцвета производства тканей из шелка и шерсти: атлас, тафта, муар, газ, тонкая шерсть. Одновременно начинает развиваться промышленное изготовление набивных тканей, теперь используются не только яркие и чистые цвета, но и нежные полутона, а также ахроматические цвета, подчеркивающие контраст – серый, белый, черный [2].

В XVI веке Франция становится одной из сильнейших европейских держав. Ее культура формируется под воздействием мировоззрения и художественных идеалов итальянского Возрождения. Костюмы богатых французов шьются из дорогих тканей – бархата, парчи, шелка, сукна – и украшаются жемчугом, золотыми и серебряными вышивками. В период царствования Генриха III мужчины начинают носить одежду светлых тонов, а костюм становится более женственным. В свою очередь колет почти утрачивает полы и приобретает впереди мыс, что делает его похожим на лиф женского платья [3, с. 102].

В начале XVII века в Испании ещё носили костюм по моде прошлого века. Только со второй половины этого века на него начинает оказывать влияние французская мода. Мужчины надевают колеты с наплечными валиками, часто с висячими откидными рукавами, крахмальным плетенным воротником. С середины века костюм несколько упрощается, колет удлиняется и становится более свободным (рис. 2). Полочка и спинка колета приобретают отрезной бочок с прогибом на талии, с незначительным расширением книзу. Рукава становятся широкими и длинными и снабжаются манжетами, а иногда декоративными прорезями [3, с. 116].



Рисунок 2 – Колет первой половины XVII века

Декоративность костюмов в XVII века проявляется в большом количестве рельефных украшений, которые создаются объемно из самой ткани. Это ленты, галуны с позументом из золотых и серебряных ниток,



разнообразные рюши, многочисленные оборки и гофрировки, буфы, отделка шнуром и многое другое. В моду входят гладкие и тонкие ткани [2].

К концу XVII века привычный колет отстывает, а на смену приходят новые виды мужского костюма, отражавшие тенденции того времени.

### **Список использованных источников:**

1. Википедия – свободная энциклопедия. Колет. [Электронный ресурс]: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Колет>

2. Гурова С. Костюмы XVII в. Часть 1: История. Ткани. Крой. [Электронный ресурс]: URL: <https://lebedinajpesnja1.blogspot.com/2013/04/17.html>

3. Блейз А. История в костюмах. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Экслибрис, 2002. – 176 с.

© Становкина Ю.С., 2021

## **УДК 687.16**

### **ВОЗРОЖДЕНИЕ РУССКОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЕ: БОГАТСТВО И РОСКОШЬ РУССКИХ ТРАДИЦИЙ**

Тарасенко Д.С.

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

Народный костюм – бесценное, неотъемлемое культурное наследие народа, накопленное веками. Одежда, прошедшая долгий путь в своем развитии, тесно связана с историей и эстетическими взглядами своих создателей. Искусство современного костюма не может развиваться в отрыве от народных, национальных традиций. Без глубокого изучения традиций невозможно поступательное развитие любого вида и жанра современного искусства.

В России все чаще поднимается вопрос о возрождении национальной культуры. У современных художников-модельеров растет актуальность русской тематики, отработанные приемы превращения в современный костюм, благодаря интерпретации народной одежды и ее насыщенности в крое, орнаменте и т.д.

С созданием этнического костюма связаны две разные концепции: реконструкция и интерпретация. В технике реконструкции поставлены цели – это полная реконструкция элементов костюма с точным соблюдением старинных канонов, узоров, цветовых сочетаний, символов, пропорций и элементов декора. Выполнение не подразумевает приспособление народных элементов к современной моде.

При оформлении современной коллекции в народном стиле метод реконструкции часто заменяется методом интерпретации. В искусстве





термин «интерпретация» часто используется, когда конкретный объект может быть представлен в различных концепциях. Этот термин часто ассоциируется с приемами стилизации (так называемый метод цитирования), упрощением, искажением и усложнением. Современная мода сохраняет узнаваемый образ, стилизуя его.

Последние тенденции мировой моды на народные костюмы со временем менялись. Изменения зависят от социальных потребностей, политической среды, духовных и эстетических ценностей и фантазии ведущих дизайнеров. Один из ключевых критериев создания одежды – массовость, популярность у аудитории. Таким образом, выделяются основные тенденции: веяния, которые сохраняются в течение некоторого времени: может быть сезон или два сезона. Основоположителем тенденции является известный советский модельер Н.П. Ламанова. Ей удавалось создавать простые и лаконичные вещи на основе кроя народного костюма с использованием прямых форм. Идеи известного модельера поддержали ее ученики. Л.С. Попова занималась разработкой моделей на основе кроя рубашки и дополняла их орнаментами геометрических линий и форм. Благодаря чему модельеры стали больше использовать формы и декор русского стиля.

Создавая коллекции в народном стиле, молодые дизайнеры часто черпают вдохновение не в исторических музеях, а в коллекциях известных дизайнеров, таких как Ив Сен-Лоран с его «Русскими сезонами» или Карл Лагерфельд с его «Русской коллекцией для Chanel. На создание коллекции Александра МакКуина вдохновила работа Флавицкого «Принцесса Тараканова». Кутюрье передал настроение картины, а также контраст цветовых сочетаний. Джон Гальяно, как истинный ценитель исторического и театрального костюма, взял за основу своей коллекции сказочный образ «Царевны-лебеди» известного русского художника В.А. Васнецов. Холодный мерцающий цвет коллекции дополнен искусственным снегом, который привносит в шоу дизайнера нотку волшебства.

Стиль – это исторически сложившаяся устойчивая общность черт образной системы, средств и приемов художественного выражения.

Условия огромной территории России стали причиной появления самых разнообразных местных стилей русского народного костюма. Характеризуется прежде всего системой художественно-выразительных средств.

Художественно-выразительным средством является декоративное решение русского народного костюма – это аспект, на который в первую очередь обращают внимание. Использование техники и применения тканей, вышивки, узорного ткачества в народном костюме может стать отправной точкой для поиска новых решений при создании современных моделей одежды. В былые времена декор был наделен знаковыми древними символами, такими знаниями в наше время занимается лишь узкий круг



специалистов, художников и дизайнеров. Например, условность или намеренное искажение изображения, необработанные края в качестве декоративных элементов. Это некоторые из техник декора, которые используют современные дизайнеры.

«Синель» позволяет получить новый объемный материал или необычную фактуру путем наложения слоев ткани.

«Квилтинг» – это простегивание двух слоев материала с прокладыванием между ними еще одной.

«Трапунто» технике использовались два слоя материала, вначале они простегивались, а затем набивались плотными шерстяными нитками.

Русский стиль или, как теперь часто говорят на французский манер, стиль «а-ля-русс» никогда со времен Дягилевских сезонов и Поля Пуаре не оставляет Высокую моду равнодушной. Богатство и роскошь русского стиля будет и далее вдохновлять модельеров.

В заключение следует отметить, что костюм – это особый объект творческой деятельности художника, прежде чем создавать произведения по народным мотивам, художник изучает первоисточник, пытается постичь принципы кроя и цветовых особенностей, традиционные принципы композиция для вышивки. Искусство создания костюма, как и любое другое искусство, требует от создателя навыков, знаний, воображения, вкуса и определенных навыков. Народный костюм – это не только элемент культуры, но и синтез различных видов декоративного творчества. Поступательное развитие современного искусства невозможно без глубокого изучения традиций. Мода на русский костюм настолько велика, что, однажды заглянув в эту сокровищницу и осознав ее связь с обычаями, обрядами, с древнейшими истоками русской культуры, когда магический смысл вещей, образов превратился в эстетический, уже невозможно оторвать себя подальше от этого.

#### **Список использованных источников:**

1. Андреева А.Ю. «Русский народный костюм. Путешествие с Севера на Юг»: - СПб.: “Паритет”, 2004.
2. «Русский народный костюм»: - М.: “ Мозаика - синтез”, 2006.
3. Калашникова Н.М. «Стилистические особенности фольклорного сценического костюма в театрализованном действии»
4. Бобрин А.А. «Этнический стиль в одежде: вечное и временное»
5. Русский народный костюм: Государственный исторический музей. - М.: Сов. Россия", 1989. - 310 с.
6. Левкиевская Е.Е. «Народный костюм и эволюция его социокультурных смыслов 19-20 вв.»

©Тарасенко Д.С., 2021



**УДК 685.34+685.51**

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ  
ОБРАЗНО-АССОЦИАТИВНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ  
СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА**

Татарникова М.В., Бастов Г.А.

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

Сегодня ритм и образ жизни человека диктует необходимость выражения его индивидуальности с помощью определенных социальных и статусных категорий. В современном обществе костюм стал сложным механизмом коммуникации, создание его образа и методы проектирования и моделирования костюма определяется рядом различных образно-ассоциативных источников, объединенных на основе какой-то идеи.

По данным психологических исследований, в основе нашего восприятия и воспроизведения мира лежит принцип уподобления, отбор характерных черт, их сопоставление с прототипами памяти. Таким образом мы не можем придумать того, чего не видели, но мы можем трансформировать увиденное и получить необычные образы.

Дизайн костюма пытается решить проблемы создания новых форм одежды и комфортности ее использования. Поиск источника и необычных форм костюма и является целью многих дизайнеров мира.

Для достижения этих целей необходимо решить следующие задачи:  
составить структуру метода направленного поиска идеи;  
эстетически интерпретировать эстетические объекты;  
составить алгоритм образно-ассоциативных связей для направленного поиска реализации идеи;  
разработать структуру реализации проектной идеи.

Образно-ассоциативное творчество в дизайне основывается на способности человека соотносить зрительные, тактильные, психологические впечатления со своим жизненным опытом, симпатиями или антипатиями. Эти впечатления выстраиваются на нашем сознании в определенные системы с разной эмоциональной окраской. Они служат источником образной и идейно-содержательной оценки проектируемых изделий.

Творческими источниками при создании дизайнером коллекции одежды могут служить любые природные явления, события, происходящие в мире; музыка; живопись; литература; балет; театр; цирк; кино; зрелищные мероприятия; обращение к этническим мотивам; архитектура; инженерные сооружения; детали машин; всевозможные механизмы; предметы быта; предметы декоративно-прикладного искусства – стекло, дерево, металл,



камень, керамика, бионика; музыкальные инструменты; всевозможные фактуры почвы; морозные узоры на оконном стекле; отпечатки птичьих следов на мокром песке; дождевые потоки; растительный и животный мир; звездное небо; китайские фонарики; игра оригами; экология; исторический, национальный и классический костюмы; «метод эклектики» – смешение стилей; прием пародий; использование определенного кроя и декоративных элементов; прием стилизации и многое другое [1].

Сегодня дизайнеры в качестве творческого источника, как основы для образно-ассоциативного проектирования костюма, обращаются и к самым различным областям современной науки, т.к. появление высокоточных приборов позволило увидеть то, что раньше было недоступно.

Также, в настоящее время разработка и проектирование новых моделей костюма и аксессуаров неразрывно связано с применением различных инновационных технологий. Российские и зарубежные дизайнеры ищут все новые и новые варианты использования нетрадиционных материалов и методы изготовления костюма [2].

Примером таких прогрессивных концепций является голландский модельер Айрис ван Херпен. Кажется, что ее наряды синтезированы в научно-исследовательских лабораториях или сброшены инопланетянами. Смысл ее метода проектирования в том, что она соединяет компьютерное моделирование одежды с ручной работой. Она была одной из первых, кому пришло в голову (и у кого получилось) применить метод 3D-печати в моде. Для создания последней коллекции Айрис ван Херпен вдохновлялась анатомическими рисунками испанского врача и нейробиолога Сантьяго Рамона-и-Кахаля и гистологической организацией гидроидных морских организмов. На подиуме это трансформировалось в знаковые для бренда футуристичные платья биоморфных силуэтов. При этом каждая из моделей состояла из тысяч движущихся деталей, которые дизайнер называет «живым кружевом». Эта коллекция получила название «Sensory Seas» (рис. 1а). Другой пример, где дизайнер Филип Трейси, вдохновлённый различными образами, создает свои потрясающие головные уборы (рис. 1б). Работы ирландского шляпного дизайнера поражают своим разнообразием формы, фактуры, цвета и пластики. Некоторые его творения настолько необычны, что создается впечатление, будто дизайнер оставил возможность зрителю самостоятельно понять, какова была задумка автора, что послужило источником вдохновения для той или иной работы. Нельзя не отметить, что в работах Филипа Трейси можно проследить бионические мотивы: это и щупальца осьминога, и морские раковины, и изгиб тела змеи, и птицы, которые будто вот-вот спорхнут с головы модели, это и райские цветы, и рога буйвола [3].





Рисунок 1 – Ассоциативная модель костюма и аксессуары: а) биоморфный костюм Айрис ван Херпен; б) головные уборы, автор Филип Трейси

В настоящем исследовании рассмотрим пример проектирования новых моделей костюма на основе использования бионического источника. Бионическим источником, а именно бабочка, будет являться нашим предметом творческого вдохновения (рис. 2а). При визуальном осмотре нашего источника мы обращаем внимание на следующие важные факторы, а именно: форму источника, конструкцию и элементы декорирования формы. Таким образом, по результатам нашего образно-ассоциативного восприятия творческого источника делаем его графическую зарисовку. Графическая зарисовка представляет собой результат визуального структурно-графического анализа источника. Здесь мы подчеркиваем форму тела бабочки и конфигурацию крыльев. На нижнем крыле источника делаем четкий орнамент декора. Эта графическая зарисовка для нас является основной, исходной, базовой формой в дальнейшем творчестве (рис. 2б).



Рисунок 2 – Образно-ассоциативное восприятие источника: а) художественное изображение источника; б) структурно-графическое изображение источника

В современном дизайне трансформируемый объект – материальная структура, способная принимать ряд значимых функциональных состояний путем внутреннего переконструирования, совершаемого в нейтральном состоянии, называемом «нулевой трансформой» [4].

В настоящее время практика трансформации в дизайне костюма занимает особое место. Под трансформацией принято понимать основную, исходную, базовую форму, позволяющую ей превращаться в другие или существенно изменять свои свойства. Таким образом, в нашем случае один фрагмент графического изображения объекта творческого источника можно изменять столько раз, сколько необходимо и создавать множество различных образов (рис. 3).

При помощи различных графических приемов трансформации таких как сжатие, растяжение, кручение, вращение и др. возможно получить новые художественно-конструктивные решения формы и образы костюма. Также подобные преобразования фрагментов графического изображения позволяют разработать варианты декорирования костюма (например,

конструктивное и декоративное членение деталей костюма, аппликация, вышивка и др.).



Рисунок 3 – Графические преобразования фрагментов бионического источника

На этом этапе для разработки моделей костюма подбираются наиболее выразительные фрагменты и при помощи дополнения ассоциативным рисованием превращаются в образ костюма. Причем разные фрагменты имеют разную степень движения, например, из крыльев бабочки получаются образы «летающие» и динамичные, а из фрагментов тела – неподвижные, статичные. Это еще не полноценный костюм, это образ с определенными контурами и внутренним графическим наполнением (рис. 4).



Рисунок 4 – Модели костюма Марины Татарниковой

В заключении следует отметить, что представленный алгоритм исследования направлен на совершенствование методики проектирования костюма и повышение конкурентоспособности отечественного промышленного ассортимента. Графические приемы трансформации творческого источника, взятого из природы, архитектуры, науки и др., позволяют найти новые стилевые решения в проектировании, моделировании и декорировании современного костюма.

#### **Список использованных источников:**

1. Бастов Г.А. Применение принципов формообразования бионических структур в одежде и аксессуарах костюма. Статья. –М.: журнал: «Костюмология», «Издательство "Мир науки"», 2019. - 4с.

2. Бастов Г.А. «Бионическое проектирование обуви и аксессуаров костюма». Монография.-М.: РИО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2017.- 241 с.

3. Белько Т.В. Костюм:бионическое формообразование: учебное пособие / Т.В. Белько, Т.В. Козлова. –Тольяти: Изд-во ПВГУС, 2008. 192 с. :ил.

4. Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика : учебное пособие / Н. П. Бесчастнов. М. : "Владос". 2005.

©Татарникова М.В., Бастов Г.А., 2021



УДК 7

## СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ СВОЙСТВ ОРНАМЕНТА В ЖЕНСКОМ КОСТЮМЕ МАРОККО

Баринова А.А., Заболотская Е.А.

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

Данная статья посвящена рассмотрению марокканского орнамента в костюме и в целом с позиции семиотики, как средства коммуникации.

Целью статьи является научное и культурно-историческое обоснование семиотического подхода исследования коммуникативных свойств орнамента в женском костюме Марокко.

Семиотика – это наука о знаковых системах. Семиотический подход к изучению культуры, и орнамента, в частности, заключается в трактовке культурных феноменов с позиции знака. Знак, в данном контексте, это материальный объект, чувственно воспринимаемый как символ, обозначающий некое явление. Орнамент, с позиции семиотики – это набор знаков или символов, выраженных с помощью различных изобразительных средств, несущий определённую символическую нагрузку.

Семиотика, как наука, позволяет шире взглянуть на смыслы, зашифрованные в орнаментальных композициях Марокко. Поскольку культура стран Магриба вмещает в себя огромное количество различных паттернов, расшифровать которые без специальных знаний попросту невозможно. Многогранность культурных кодов марокканцев связана с тем, что на территории Королевства исторически проживают берберы, арабы, африканцы и европейцы. Такое количество различных народов, с разными культурами, проживающих на одной территории создают уникальное культурное слияние. Орнаментальные композиции в архитектуре, костюме, керамике, ювелирной отрасли, ковроткачестве Марокко представляют собой, по большей части, сложносочинённые композиции, каждая из которых несёт в себе определённую смысловую нагрузку. Это связано с историческими особенностями культуры Марокко, королевства, в котором сплелись воедино африканская и арабская культуры.

В европейской культуре традиции семиотической трактовки орнамента практически не сохранились. В европейской культуре орнамент на ткани, зачастую, это красивая картинка, не наделённая каким-либо глубоким смыслом. Тогда как в культуре Марокко орнамент представляет собой некий язык, с помощью которого до зрителя доносят определённый смысл. Поэтому для европейцев культурные коды, заложенные в орнаменте Марокко, непонятны и труднодоступны. Это является аспектом,



подтверждающим важность именно семиотического подхода при изучении орнамента Марокко.

Семиотический подход в исследовании марокканского костюма позволяет увидеть коммуникативные свойства орнамента в костюме. Орнаментальные формы, их композиция, мотив и расположение в традиционном костюме несут определённую символическую смысловую нагрузку. Таким образом, орнамент в костюме является своеобразным языком, говорящим со смотрящим на него зрителем. Коммуникативные средства орнамента в костюме, прежде всего, связаны именно со способностью рисунка, нанесённого на ткань тем или иным способом, доносить до зрителя определённую информацию. Кроме того, орнамент, с точки зрения марокканцев, с зашифрованными в нём культурными и символическими кодами, может положительно или негативно влиять на эмоциональное состояние носителя. Влияние орнамента на носителя зависит от назначения костюма, от этого меняется форма и композиция орнамента. Причём смысловая нагрузка орнаментального мотива зачастую зависит от племенной или религиозной принадлежности мастера, художника, который разработал орнамент. Семиотические традиции в орнаменте Марокко передаются веками. По этой причине орнаментальные формы, применяющиеся в марокканском традиционном костюме, регламентированы и выверены.

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы о семиотическом подходе для исследования орнамента в марокканском костюме:

семиотический подход к изучению культуры, и орнамента, в частности, заключается в трактовке культурных феноменов с позиции знака;

концепции семиотики, как науки, необходимы для понимания смысловой и символической нагрузки орнаментальных форм Марокко;

коммуникативные свойства семиотического подхода в орнаменте традиционного марокканского костюма заключаются в способности рисунка, нанесённого на ткань тем или иным способом, доносить до зрителя определённую информацию, а также в способности положительно или негативно влиять на эмоциональное состояние носителя;

исследование семиотики орнамента Марокко способствует глубокому пониманию, осмыслению и интеграции традиционных орнаментальных композиций в современную европейскую культуру;

семиотический подход к исследованию орнамента благоприятно воздействует на сближение марокканской и европейской культур.

#### **Список использованных источников:**

1. Веймарн Б.В. Классическое искусство стран ислама. М.: Искусство, 2002. 496 с.





2. Искусствовед [Электронный ресурс]: «Семиотический подход в изучении культуры»; 2016 год. – Режим доступа: <https://iskusstvoed.ru/2017/03/23/semioticheskij-podhod-v-izuchenii-kul/>

3. Тульпе И. А. Тема исламского искусства в современных «историях искусства» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии; СПб, 2016. - С. 263–270

4. Электронная библиотека ИФ РАН [Электронный ресурс]: «Новая философская энциклопедия» СЕМИОТИКА; 2018 год. – Режим доступа: <http://biblio.kosyginrgu.ru/jirbis2/files/students/Primery%20bibliograficheskogo%20opisanija%202017.pdf>

©Баринова А.А., Заболотская Е.А., 2021

УДК 7.021.23

## ПЛАСТИКА ЛИНИЙ И ФОРМ В ОБЪЁМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ МАКЕТИРОВАНИИ ОБУВИ

Турчина Ю.И., Герасимова М.П.

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

При огромном разнообразии современной модной индустрии, остро стоит вопрос разработки нестандартных решений при проектировании новых моделей обуви для быстрой сменяемости ассортимента. Хорошим стимулом для развития воображения художника-конструктора, при создании новых форм, является объёмно-пространственное макетирование.

При том, что современные технологии не стоят на месте, и уже невозможно представить нашу жизнь без ежедневно появляющихся новинок в сфере технического моделирования, большое значение придаётся методам проектирования и художественного моделирования, принятых в архитектонике. С этой точки зрения, создание макетных форм обуви, с использованием объёмных принципов формообразования, является актуальным [1].

В данной работе решена задача гармонизации моделей обуви с применением пластики линий и форм, взятых из творческих источников – природного и технического, в виде объектов живой и неживой природы. Когда создание макетного изделия основывается на творческом подходе, оно приобретает не только функциональную нагрузку, но и наполняется духовным содержанием, красотой и удобством [2].

При внимательном изучении общей формы и мелких деталей творческого источника в воображении зарождаются образы будущей композиции. Правильно использованные основные закономерности композиции, удачный выбор формы, силуэта, продуманное сочетание

фактуры материала, цвета, во многом помогло принять окончательное решение при создании макетов обуви.

Бесчисленное множество линий в работе было ограничено тремя эмоциональными группами: прямые линии, линии с постоянным радиусом кривизны – дуги, линии с переменным радиусом кривизны – параболы, гиперболы, спирали. Одни вызвали ощущение статичности, спокойствия, уравновешенности, другие – ощущение переменчивости, беспокойства, динамики. Использование источниками для творчества живых природных объектов дало возможность, при создании форм обуви, особое внимание уделить пластике, передавшей обтекаемость движения общей формы, плавным или ритмическим переходам от одних элементов к другим, что создало в макетах впечатление целостности [3]. Применение бумаги в объёмно-пространственных формах, позволило создать чёткую лаконичную форму при сложности рельефа поверхности (рис. 1).



Рисунок 1 – Макетные формы обуви [4]

Фактура – одно из средств, обогативших выражение художественного образа, передавших характер поверхности предмета и различные эмоциональные ощущения. Бумага, применяемая в макетировании, изначально была гладкой, но благодаря сжатию, скручиванию, разрезанию, дала возможность получить различные виды фактур для создания необычных моделей.

Процесс художественного моделирования включил в себя не только разработку верха модели, но и одновременное решение низа. Например, обтекаемая форма природного источника – игуаны – позволило ввести нестандартные формы носочной части, накладных деталей, каблука (рис. 2).



Рисунок 2 – Макетные модели обуви [4]

Высота архитектурных источников, взятых за основу использования пластики прямых линий в макетных моделях, дало возможность создать большую форму модели обуви и разнообразить её декоративными вставками: накладными деталями, ремнями, складками. Определить общие закономерности построения формы, практичное, эстетичное и гармоничное сочетание структурных частей в едином целом, здесь как раз и помогла архитектура – настоящее строительное искусство. Визуальное художественное воплощение архитектурного источника в различных макетных формах обуви проявилось во взаимном расположении главных и

второстепенных элементов, грамотном построении формы, усиливающейся пропорциями, членениями и деталями статичности конструкции и т.п.

Применение в данных моделях цвета дополнительно вызвало ассоциации с источником, усилило эмоциональную составляющую. При проектировании важно грамотно определять характерное цветовое единство и гармоничность. Новые интересные решения получаются при использовании эффекта многослойности деталей конструкции. В ассоциативном ряде моделей повторяющиеся конструктивные и декоративные элементы имеют различную конфигурацию, высоту, масштаб, меняется их месторасположение (рис. 3, 4).



Рисунок 3 – Макетные модели обуви

Законы архитектоники позволяют совершенствовать творческий процесс нахождения новых формотворческих решений, создания неординарных, функциональных особенностей конструктивных узлов при проектировании моделей обуви. Что развивает способность образного объёмно-пространственного мышления, умение перейти от элементарного понимания к профессиональному, раскрывает творческую индивидуальность, стилевую выразительность и обращает к чувству прекрасного. Источниками или творческим импульсом при создании моделей могут служить природные явления, события, предметы быта, декоративно-прикладного искусства и многое другое.

#### **Список использованных источников:**

1. Алибекова М.И. Архитектоника объёмных форм в композиции костюма: учебное пособие / М.И. Алибекова. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2010. – 148 с.

2. Серикова, А.Н. Художественное моделирование обуви на основе приёмов архитектоники объёмных форм: учебное пособие / А.Н. Серикова, М.И. Алибекова. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2017. – 43 с.

3. Герасимова М.П. Ритм как свойство композиции в дизайне костюма: учебное пособие / М.П. Герасимова. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018. – 18 с.

4. Турчина Ю.И., макеты обуви – кафедра Спецкомпозиция, РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021.

©Турчина Ю.И., Герасимова М.П., 2021



**УДК 745.52 + 746.1**

**РАСШИРЕНИЕ ЖАНОМ ПОЛЕМ ГОТЬЕ ГРАНИЦЫ  
МОДЫ XX века**

Уваров В.Д., Архипова А.Я.

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

Предметом данного исследования является творчество Жан Поля Готье, его достижения и инновации в мире моды, сделавшие ему громкое имя и принёсшие славу, влияние имиджа модельера на его карьеру и знаковость фигуры в fashion и шоу индустрии. Целью исследования является анализ вклада Жан Поля Готье в моду XX века, а также значение его творчества для современной моды. В состав методов исследования, обеспечивающих проведение данной работы, входили литературно-аналитический метод, предметно-аналитический метод, методы дедуктивного и индуктивного анализа и описательно-аналитический метод.

Жан-Поль Готье родился в 1952 году во Франции, все детство провёл в пригороде Парижа. Его родители были банкирами и казалось, что этот выходец из простой буржуазной семьи никак не может быть связан с миром моды. В его судьбе важным человеком была его бабушка, с которой он проводил очень много времени. В отличие от строгих родителей она позволяла любимому внуку в неограниченных количествах смотреть телевизор и изучать свой гардероб. Помимо разных телепередач и фильмов Готье обожал смотреть трансляции из знакового парижского кабаре и варьете «Фоли-Бержер». Именно оно повлияло на становление личного почерка и философии творца [1].

Жан-Поль Готье никогда не учился на модельера, но был очень талантлив, целеустремлён и смел. В надежде, что его заметят, он рассылал по известным модным домам свои эскизы. Так Пьер Карден обратил внимание на одаренного юношу и в 1970 году пригласил его к себе (а ведь Готье тогда было всего 18 лет) [2].

Уже в 1976 году модельер создал свою первую коллекцию, в которой появилась культовая тельняшка. Этот элемент одежды и до Готье использовали в своих коллекциях другие модельеры, но именно «хулиган моды» возвёл простой принт в абсолют в полосатых платьях и юбках, что стало его фирменным знаком. Модельер вдохновлялся образами моряков, в особенности образом моряка из фильма «Керель».

Первым же нарядом модельера был корсет для плюшевого медвежонка Наны. Готье вдохновило на создание такой необычной части костюма позволение бабушки изучать ее гардероб, вплоть до элементов нижнего белья [3]. В 1987 году он встретился с Мадонной и стал делать для





неё сценические костюмы. Пиковая популярность певицы и ее безошибочное чутьё на новые стили сделали «корсетный стиль» Готье всемирно известным. Он продолжил его в коллекции «Дадаизм» весна/лето 1983 года и довел до гротеска в коллекции «Бороды» («Культурный шок») осень/зима 1984-1985. Главной ее особенностью стали сенсационные платья с конусообразной грудью, которая вызвала резонанс общественности. Критики осуждали модельера в «уродовании женщины», тогда как Готье всего лишь стремился раздвинуть рамки стереотипов в поисках новых образов и форм. Вот что он думал о своём эпатаже: «...Бунтарь я только в профессии. В моде надо быть мятежником, чтобы привлечь внимание» [4]. Что ж, делал это он искусно.

Готье опережал моду своего времени. Ярким примером может послужить коллекция «Хай-тек» (осень-зима 1980-1981), которая вывела его в число признанных авангардистов французской моды. Он показал модели в духе «мусорного дизайна» – с использованием помойных вёдер, электрических плат, консервных банок, из которых были сделаны браслеты. В этой работе он воплотил идею переработки мусора и экологии в целом, что станет в последствии одним из доминирующих направлений не только в моде, но и в общественной жизни [5].

Чтобы разобраться в формуле успеха Готье, стоит обратиться к особенностям его подходов и философии творения. Для модельера характерен «культурный номадизм» – перемещение по разным аспектам культуры прошлого и настоящего. Безумные фантазии, предвосхищение будущего, уличная мода, кино, живопись, музыка – все смешалось в своеобразный коктейль, который удовлетворял запросы новых поколений людей. Склонность к театральности и эпатажу делает Готье ярким представителем постмодерна [6]. Он был одним из первых, кто эстетизировал абсурд, кто начал бесстрашно сочетать несочетаемое, высокое и низкое, красивое и безобразное. Что потом и станет главным приемом моды новейшего времени [7]. Модельер признаётся, что улица всегда была его главным источником информации [8]. Готье утверждал, что его больше всего интересуют люди, которые плохо одеваются, у которых видны погрешности в стиле. Предметом его интереса были неточности и недоработки, которыми он вдохновлялся [9].

«Что такое мужественность? Что такое женственность? Зачем нам эти рамки и поводы для дискриминации?» – слова модельера, определяющие ещё один немаловажный принцип в его творчестве [10]. Готье неустанно пропагандирует мужскую юбку и сам подаёт всем пример – носит любимый килт и тельняшку [11]. Далее он придумывает платья со шлейфами, пиджаки с открытой спиной и корсеты для мужчин. Его коллекции мужской одежды и «андрогинность» женщин стали яркими символами в стирании гендерных границ в эпоху постмодерна [12]. Готье искажает, трансформирует, переосмысливает, смешивает культуры и гендеры, придумывает новые



способы создания и ношения моды [13]. Он подвергает сомнению пол, возраст, ориентацию, эстетику. Для расширения рамок красоты Готье сделал больше, чем любой художник, а для укрепления терпимости – больше, чем большинство политиков. Весь стиль модельера – юмористический, эклектичный вызов французским устоям [14]. Одним из первых он провозгласил идею бодипозитива, выводя на подиум обыкновенных женщин, доказывая, что его одежда подходит всем. Он предлагает непредвзятый взгляд на общество, безумный, чувствительный, забавный, дерзкий мир, в котором люди могут быть самими собой.

Организация показов является ещё одной особенностью творчества Готье. Модельер считал, что лучшая реклама – это скандал, поэтому привлекал внимание нестандартными подходами в создании дефиле. Его показы были настоящим праздником, люди выходили с них в прекрасном настроении. Модельер устраивал показы в самых неожиданных местах – в парке Ла Виллет, в трамвайном депо, музее каруселей, в бывшей тюрьме и даже в VIP зале ожидания Казанского вокзала в Москве. Презентации коллекций всегда были фантастическими шоу.

Имидж Готье также отличает его от других модельеров того времени и является важным средством саморекламы. Он по сути лучше любого другого человека воплощает дух собственного бренда (тельняшка, короткие брюки или килт, выбеленные волосы). Он создал себе медийный образ, активно участвуя в шоу-бизнесе, ведя свою телепрограмму, снимаясь в кино, организовывая выставки, являясь членом жюри на Каннском кинофестивале.

После рассмотрения и анализа результатов исследования мы приходим к выводу о том, что Жан Поль Готье действительно значительно смог расширить границы моды XX века: сломал гендерные и эстетические стереотипы, поддерживал бодипозитив, нашёл новые методы и прочтения в fashion индустрии. В этом ему помогли его фирменный и узнаваемый стиль, новаторство, собственный яркий имидж. Исследование позволило отследить появление многих современных тенденций и в целом облик моды новейшего времени.

#### **Список использованных источников:**

1. Гуслан Э. Жан-Поль Готье. Сентиментальный панк - М.: Этерна, 2018, С.1-15
2. Драмашко Т. Так говорили великие кутюрье. [Электронный ресурс] URL: [https://mir-knig.com/read\\_257397-12](https://mir-knig.com/read_257397-12) (дата обращения: 15.10.2021)
3. Ермилова Д. Ю. История домов моды: учебное пособие для высш. учебных заведений - М.: Издательский центр «Академия», 2003, С. 207-211
4. Зелинг Ш. Мода. Век модельеров, 1900-1999– Köln, Konemann, 2000, С. 430
5. Стафьева Е. Что сделал Жан-поль Готье для современной моды и что оставит после себя. [Электронный ресурс] URL:



<https://m.buro247.ru/fashion/expert/chto-sdelal-zhan-pol-gote-dlya-sovremennoy-mody.html> (дата обращения: 15.10.2021)

6. Полетаева А. Энциклопедия: Жан-Поль Готье. [Электронный ресурс] URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/jean-paul-gaultier-phenomenon> (дата обращения: 15.10.2021)

7. L'enfant terrible: Жан-Полю Готье 66 лет. Vogue Russia. [Электронный ресурс] URL: [https://www.vogue.ru/fashion/news/l\\_enfant\\_terrible\\_zhan\\_polyu\\_gote\\_66\\_let](https://www.vogue.ru/fashion/news/l_enfant_terrible_zhan_polyu_gote_66_let) (дата обращения: 15.10.2021)

8. Уваров В.Д., Джанибемян В.В. Костюмная таписсерия в свете развития эвристических и комбинаторных методов формообразования //Костюмология, 2021 №1, С. 1-16.

9. Уваров В.Д., Каралюнас А.Э. Традиции и новации: Пако Рабани и Жюльен Доссена ИННОВАЦИИ И ТЕХНОЛОГИИ К РАЗВИТИЮ ТЕОРИИ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Фёдору Максимовичу Пармону: Сборник материалов I Международной научно-практической конференции. Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. С. 221– 227

10. В.Д. Уваров ВХУТЕМАС и формирование проектного мышления в искусстве таписсерии XX–XXI веков. Коллективная монография ПРОСТРАНСТВО ВХУТЕМАС В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ. Материалы Международной научной конференции, 09–11 ноября 2020 г. – М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, Московский политехнический университет, 2020. С. 478-482.

11. Уваров В.Д., Ващенко Т.П. Анализ путей становления и принципов формирования авторского стиля Кристобая Баленсиага. Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020»: сборник материалов Часть 4. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – С.107-112 Grand Palais, Galeries nationales. Jean Paul Gaultier, 2015 [Электронный ресурс] URL: <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/188969> (дата обращения: 15.10.2021)

12. Drew Lewis. Jean-Paul Gaultier. Bio. A&E Television Networks, 2015 [Электронный ресурс] URL: <https://prezi.com/rjojlwijpaqf/jean-paul-gaultier/> (дата обращения: 15.10.2021)

13. Jean-Paul Gaultier, haute couture et pop culture, Bibliographie sélective, Juillet 2020. [Электронный ресурс] URL: [https://www.bnf.fr/sites/default/files/2020-08/biblio%20jean\\_paul\\_gaultier%20aout20.pdf](https://www.bnf.fr/sites/default/files/2020-08/biblio%20jean_paul_gaultier%20aout20.pdf) (дата обращения: 15.10.2021)

14. Jean Paul Gaultier, Fashion Incarnate. [Электронный ресурс] URL: <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/colins-column-jean-paul-gaultier-fashion-incarnate> (дата обращения: 15.10.2021)

©Уваров В.Д., Архипова А.Я., 2021



**УДК 7**

## **ПАКО РАБАНН: ИЗ ПОКОЛЕНИЯ В ПОКОЛЕНИЕ**

Уваров В.Д., Никогосян В.А.

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

Предметом данного исследования является творческая деятельность Пако Рабанна, его инновационный опыт, переданный новым поколениям, влияние работ модельера на общие тенденции и модную индустрию в целом. Целью исследования является анализ влияния творчества Пако Рабанна как на моду XX века, так и на современные тенденции. В состав методов исследования, обеспечивающих проведение данной работы, входили литературно-аналитический метод, необходимый для изучения биографии модельера и его вклада в мир моды и обобщения информации из литературных источников, предметно-аналитический метод, методы дедуктивного и индуктивного анализа и описательно-аналитический метод, нужные для структурного разбора визуального материала.

Пако Рабанн говорил о себе: «Для меня быть отличным от других значит быть собой» [1].

Пако Рабанн (Франсиско Рабанеда) родился в Испании восемнадцатого февраля 1934 г. Мода уже с рождения занимала важное место в его жизни – мать Франсиско работала для Баленсиага в Испании [2]. Отец же был расстрелян сторонниками Франко во время Гражданской войны в Испании, после чего мать Франсиско переехала с детьми и матерью во Францию. Мать и бабушка сыграли большую роль в воспитании Франсиско, что отразилось в жизни и творчестве сочетавшего качества и убеждения каждой из них великого в будущем кутюрье [3]. Пако Рабанн был воспитан двумя противоположностями, что только помогло ему стать настолько разносторонней личностью [4]. Еще будучи студентом Франсиско стал экспериментировать с высокотехнологичными материалами, создавая из них украшения. Особую реакцию публики вызвали пластиковые серьги, представленные дизайнером в 1965 году – за год было продано более 20000 пар этого недорогого украшения [5].

Первая «сольная» коллекция под маркой Расо Rabanne вышла в 1966 году. Кутюрье, вдохновленный новыми веяниями в современной моде, появлением форм и материалов, ранее неизвестных, шокирует гостей своего первого показа. На подиум выходят темнокожие модели, демонстрируя «12 платьев из современных материалов, которые невозможно носить» [6].

Имя Рабанна у всех на устах, парижский мир моды заговорил о дерзком и слегка сумасшедшем дизайнере, основными материалами которого являются пластик и металл [7]. Его работы были сплошь покрыты





пластинами и проволокой. Футуристические кольчуги были чем-то кардинально новым, настоящей революцией, ворвавшейся в мир обыденной и строгой моды того времени. Во время господства стекла и металла в архитектуре, скульптуре и промышленном дизайне Рабанн первым догадался одеть в металл женщину. На этом его эксперименты не закончились: дизайнер представил коллекцию одноразовой одежды, которая была создана из бумаги, а в 1967 году основал собственный модный дом *Raso Rabanne* в Париже.

Эксперименты Рабанна с новыми материалами продолжались не одно десятилетие. Так, в 1988 году он работал над коллекцией платьев из органического стекла, лазерных дисков и голографического волокна. Следуя новейшим разработкам, он всегда верил в материалы будущего [8]. Пако Рабанн отказался от традиционных инструментов портного: ему не нужны были ни портновские ножницы, ни утюг. Вместо них он вооружился ножницами для резки металла, молотком и клещами, с помощью которых создавал свои необыкновенные костюмы [9].

Среди нововведений Пако Рабанна числится то, что он первым начал использовать в модных показах музыкальное сопровождение. Новатор по натуре, он превратил показ моделей в шоу. Ввел в моду современные материалы, активно используя при создании своих костюмов металл, пластик, перья и сухие цветы, привел на подиум темнокожих моделей, создал образ женщины будущего, вдохновленный феминизмом и ярче всего воплощенный Джейн Фондой в фильме Роже Вадима «Барбарелла» [10]. Когда Пако Рабанн и Жак Фонтрэ в 1967 году создавали сценический костюм для Джейн Фонды в роли Барбареллы, им грезилась сексуально эмансипированная женщина будущего. Действительность от них отставала [11]. Костюмы Пако Рабанна для «Барбареллы» в разное время цитировали в своих коллекциях Карл Лагерфельд, Тьерри Мюглер, Джереми Скотт, Александр Маккуин, а также Кэтрин и Лаура Малливи, соосновательницы бренда *Rodarte*. В одном из своих интервью Жан-Поль Готье признался, что разрабатывал костюмы для «Пятого элемента» (1997) под сильным влиянием образов «Барбареллы» и даже посвятил главной героине один из выходов на своем кутюрном показе *Moviestars* осень-зима 2009. Сегодня реплики этих костюмов также являются популярным нарядом на Хеллоуин.

Как рассказывала Дарья Нельсон, фотограф, ретро-модель, «французы всегда отличались революционным нравом и жадной потребностью перевернуть мир с ног на голову... Особенно, когда дело касается моды. После десятилетия шика и элегантности, когда послевоенная Франция уже окончательно оправилась от послевоенного шока и женщины вновь могли позволить себе выглядеть изысканно, пришла пора по-настоящему шокирующих и революционных идей. Словно из ниоткуда на модной арене возникают сразу три французских кутюрье, которые ныне считаются



основоположниками моды 60-х: Андре Куреж, Пьер Карден и Пако Рабанн» – говорила она [5].

В 1969 году Рабанн создал ещё один аксессуар, который вызвал у публики яркий восторг. Плетеная из металлических пластин и колец сумка «Le 69 bag» произвела фурор, несмотря на то время, которое прошло с момента создания этой модели, она все ещё актуальна и востребована на рынке. В коллекциях современного дома моды Paco Rabanne она появлялась еще не раз, а в 2020 году культовую сумку перевыпустил авангардный бренд Comme des Garçons. А также, в 1969-м Франсиско начал проводить свои эксперименты в парфюмерии и в сотрудничестве с компанией Puig, который в последствии выкупил бренд Paco Rabanne, выпустил первые духи Calandre. Вышедший в 1973-м мужской аромат Paco Rabanne pour Homme стал своего рода парфюмерным прорывом: до Рабанна создавать «немужественные» цветочно-древесные ароматы для мужчин решались немногие. Сейчас парфюмерная линия Paco Rabanne насчитывает около четырех десятков ароматов и знаменита больше, чем модное направление бренда [9].

Несомненно, эксперименты Пако Рабанна позволили индустрии моды продвинуться далеко вперед, ведь использование таких, казалось бы, неподходящих для одежды материалов позволяет расширить поле творчества модельера и как художника, и как мастера

Сам Пако Рабанн о мировой моде отзывается, как о определённой структурированной системе, проходящей этапы из раза в раз. По его мнению, глобализация создаёт проблемы для развития творчества, разнообразия форм и моделей в коллекциях многих кутюрье. Но Пако Рабанн не отступает от своих идей 1966-1988 гг. и предполагает, что скоро на модной арене появится такой инновационный материал, как умный текстиль: «Это – ткань, которая дышит, которая сама меняет цвет, сквозь которую не проникает вода. Я уже видел ее образцы в лабораториях. Сложно делать осмысленный прогноз, потому что мода – это движение эпохи. На самом деле, кутюрье не влияет на будущее. Он демонстрирует то, что есть. Он свидетель сегодняшней эпохи, наглядно показывая ее всем» [10].

Также, очень интересно отметить, что в интервью Игоря Шевелева великий кутюрье подтверждает свою цитату, приведённую в начале статьи словами: «Многие люди не говорят об этом, боясь, что их примут за безумцев. Но я не боюсь, что меня примут за сумасшедшего, потому что я и есть сумасшедший, мне нечего бояться. О предыдущих рожденьях можно долго рассказывать, довольно предыдущего. Я был священником в стране басков, в небольшом горном селении недалеко от границы. У меня были проблемы с сердцем, и меня похоронили заживо. Я очнулся в могиле, в гробу и умер уже там от удушья» [10]. Таким образом, слова маэстро открывают его сущность, как человека далеко не обычного, смелого и



интересного. Можно сделать вывод о том, что такие личные качества играли не малую роль при работе модельера с формой и текстурой его коллекций.

На основе проанализированного материала, можно сделать вывод: Пако Рабанн однозначно повлиял на моду не только своего времени, но и будущего. Именно этот талантливый кутюрье создал показы коллекций, сопровождаемые музыкой, «открыл» подиум для чернокожих женщин, показал обществу, что работать можно не только с тканью, но и с более интересными материалами.

Пако Рабанн привнёс в мир моды новые принципы, новые взгляды и спектр новых ощущений. Традиции, который великий кутюрье заложил ещё давно, отображаются на моде сегодня. Опыт его экспериментов передаётся из поколения в поколение. Так, например, обладающий широкой популярностью итальянский бренд «Сальваторе Феррагамо» создал футуристический образ моделей, одетых в кольчуги, металлизированные костюмы и покрытых серебряной краской. Такое видение моды сегодняшнего дня, несомненно, сложилось благодаря ретрофутуризму и опыту модельеров 1960-х годов, в том числе и Пако Рабанна. Однако, новые идеи предлагают не только последователи этого направления, но и парижский дом моды Пако Рабанна. В настоящее время, модельеры создают более комфортные и удобные для носки вещи, но не забывают традиции своего основоположника – на каждом показе обязательно появляется модель, костюм которой напоминает первые работы Пако Рабанна. Дом моды все ещё работает с такими материалами, как металл и проволока. После того, как Франсиско начал свои эксперименты с пластиком, многие дома мод переняли его опыт. Например, работающий во французском модном доме Мартана Маржела Жан-Поль Готье активно используют пластик и подобные материалы в своих показах.

Благодаря Пако Рабанну женственность вышла на новый уровень. Его творения занимают важное место в истории мировой моды. Все эти положения, несомненно, отражаются на моде сегодняшнего дня. Его воображение не знает пределов, он не боится воплощать свои идеи в жизнь и каждый день продолжает удивлять своих поклонников. На какие следующие вопросы предстоит ответить по данной теме? Отследить влияния опыта кутюрье на современные модные тенденции и сопоставить деятельность Пако Рабанна с модельерами-футуристами XX века.

#### **Список использованных источников:**

1. “Барбарелла”: Как Пако Рабан сделал Джейн Фонду секс-символом. [OFFICIEL]. Режим доступа: <https://officiel-online.com/lifestyle-2/art/barbarella-costumes-paco-rabanne/> (дата обращения 14.10.2021)
2. Ермилова Д. Ю. История домов моды: учебное пособие для высш. учебных заведений - М.: Издательский центр «Академия», 2003, с.137-138.
3. Зелинг Ш. Мода. Век модельеров, 1900-1999, С. 376



4. “История бренда Пако Рабанн” Режим доступа: <https://www.beautydepot.ru/articles/parfumery/chuvstvo-izyskannosti-i-gracioznosti-v-aromatah-ot-brenda-paco-rabanne/> (дата обращения 14.10.2021)
5. “Модельер-металлург. Как Пако Рабанн обновил мир моды.” URL: <https://www.google.ru/amp/s/www.m24.ru/amp/articles/kultura/18022018/152264> (Дата обращения 14.10.2021)
6. “О бренде – Paco Rabanne: история создания марки” Режим доступа: [https://iledebeaute.ru/brands/paco\\_rabanne/](https://iledebeaute.ru/brands/paco_rabanne/) (дата обращения 14.10.2021)
7. Пако Рабанн. Нить Ариадны – искусство читать знаки. С - 256.
8. “Paco Rabanne: Жюль Верн высокой моды” Режим доступа: <https://vash-aromat.ru/o-brendah/paco-rabanne> (дата обращения 14.10.2021)
9. “Платья кольчуги, модная революция и «Барбарелла»: что нужно знать о дизайнере Пако Рабанне” Режим доступа: <https://www.google.ru/amp/s/esquire.ru/style-and-grooming/243073-platyakolchugi-modnaya-revolyuciya-i-barbarella-chto-nuzhno-znat-o-dizaynere-pako-rabane/amp/> (дата обращения 14.10.2021)
10. Шевелев Игорь. Кутюрье из астрала. В Москве Пако Рабанн встречался... со Сталиным. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rg.ru/2005/10/03/rabanne.html> (дата обращения 14.10.2021)
11. Уваров В.Д., Джанибекян В.В. Костюмная таписсерия в свете развития эвристических и комбинаторных методов формообразования //Костюмология, 2021 №1, С. 1-16.
12. Уваров В.Д., Каралюнас А.Э. Традиции и новации: Пако Рабанн и Жюльен Доссена ИННОВАЦИИ И ТЕХНОЛОГИИ К РАЗВИТИЮ ТЕОРИИ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Фёдору Максимовичу Пармону: Сборник материалов I Международной научно-практической конференции. Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. С. 221– 227
13. Уваров В.Д. ВХУТЕМАС и формирование проектного мышления в искусстве таписсерии XX–XXI веков. Коллективная монография ПРОСТРАНСТВО ВХУТЕМАС В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ. Материалы Международной научной конференции, 09–11 ноября 2020 г. – М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, Московский политехнический университет, 2020. С. 478-482.
14. Уваров В.Д., Ващенко Т.П. Анализ путей становления и принципов формирования авторского стиля Кристобая Баленсиага. Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020»: сборник материалов Часть 4. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – С.107-112
15. Афонский С.А. Классификация архетипов и возможности их влияния на потребительские решения//XXX Международные Плехановские чтения. Сборник статей аспирантов и молодых ученых. 2017. С. 122-126.

©Уваров В.Д., Никогосян В.А., 2021





**УДК 745.52 + 746.1**

**ФИЛОСОФСКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ  
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТЕХНИК ТАПИССЕРИИ**

Уваров В.Д., Пинчук А.М.

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

В ювелирном искусстве пропорция и мера имеет одно из главных значений, также, как и силуэт и наполнение, украшение должно соответствовать пропорциям человека, быть не слишком большим и не слишком маленьким и конечно, прекрасным, оно должно украшать человека, в этом есть его главное предназначение. При проектировании украшений, организуя их в коллекции и создавая коллекции как развивающуюся подвижную систему, современный художник представляет цельную картину, красивый образ, беспредметное искусство и думает о соразмерности ритма внутри и снаружи созданного им произведения. Художник, создавая украшение наделяет его свойствами живой вещи, идея украшения перестала быть только воплощением формы, она передает эмоцию, заложенную автором, транслирует мысль и развивается.

Аристотель, как и Платон считал, что любое подражание является основой искусства и называл это мимезисом. Однако, если для Платона подражание – это отрицательная черта искусства, которая ставит его ниже всех других видов деятельности, то Аристотель считал, что подражание – это то, что свойственно человеку с самого детства. Сейчас во всех исследованиях современных ученых, есть подтверждение, что Аристотель заглядывал далеко вперед. И современные методики создания украшений, и обучение этому имеют тому подтверждение. Изучая форму и ее трансформацию, все художники копируют природу [1].

Если для Платона прекрасное – это идея, то для Аристотеля прекрасное – это идея, представленная в вещи. Идея вещи – это ее форма, когда материя оформляется, получается прекрасный объект (так металл, восприняв идею художника, становится украшением) [2]. Отсюда мы можем сделать вывод, что природа всегда стремится к оптимальной форме, требующей минимального количества энергии, пространства и затраченного материала. Очевидно, что процесс поиска оптимальных решений подчиняется определенным правилам.

Для гуманитарных исследований, особенно для просветительской и популяризаторской деятельности гуманитариев допустимо личное, субъективное знание. Иногда оно представляется желательным или обязательным. В настоящее время усилилась тенденция к узкой



специализации в научной деятельности. Цели научного познания и объективного аналитического отражения реальности остаются актуальными как для представителей точных наук, так и для гуманитариев [3].

В случае искусствоведческого исследования под «реальностью» следует понимать ход человеческой истории в области художественной жизни и физически существующее наследие художников разных времен и стран. Главным инструментом анализа в искусствоведческой сфере является историческая конкретика. От любых абстрактных построений (например, концепции стиля) необходимо каждый раз возвращаться к конкретным событиям истории искусства – чтобы обнаружить их более понятными, чем раньше [4].

История искусствоведения начинается в XVIII столетии. В то время данная наука называлась «историей искусства». Её основное практическое применение находилось в сфере коллекционирования произведений искусства и археологии. Основоположителем методологии в искусствоведении является И.И. Винкельман и его аналитические сочинения, сочетающие в себе два подхода: формальное и историческое исследование искусства. В тот период были выделены типовые задачи искусствоведческой работы и её инструментарий. Становится очевидной необходимость комплексного исследования явлений истории искусства – для их объективного и полноценного понимания [5].

История искусствоведения и её методология, не развивались линейно – некоторые исследовательские традиции временами прерывались. В первой половине XX века создание единой теории и истории искусства, идеальной искусствоведческой методологии и коллективной работы над этими задачами – представлялись вполне реальными. Позже, к рубежу XX – XXI вв., теоретические споры утихают, намечается тенденция к узкопрофильной специализации в вопросах теории научного познания, и новых методологических разработках [6]. Искусствоведческие методы: исторический и иконографический метод исследования искусства, формально-стилистический анализ считаются в искусствоведении ведущими, ключевыми и, следовательно, обязательными для практического освоения. В данный момент, нельзя говорить о наличии психологического подхода в искусствоведении. Сталкиваясь с проявлениями человеческого поведения, искусствоведение, не может судить о нём научно и вынуждено обращаться к представителям других специальностей [7].

В XX в., дополнительно к основным методам, в искусствоведении появляются новые исследовательские подходы, возникшие в результате контакта методологических концепций с соседними гуманитарными дисциплинами – социологический и семиотический методы исследования искусства [8].

Природа стремится к упорядоченности и экономичности. Так, форма моллюска наутилуса – спираль, и его дом растёт по определенному



принципу. Наутилус растёт с постоянным шагом, каждый раз, когда он строит новую камеру, её размер превышает предыдущую на 8%. Следуя такому простому математическому правилу, наутилус выстраивает логарифмическую спираль. Многие живые организмы растут подобным образом – папоротник, соцветия астровых, семенные головки подсолнечника, рога парнокопытных, зонтичные растения, паттерн на ананасе и шишках [9].

Художники видят эти закономерности природы и транслируют в своих картинах тонкое сочетание хаоса, беспорядка и чёткой структуры. Создавая хаотичные на первый взгляд работы, они на самом деле опираются на прочные основы, такие как принцип фракталов (принцип самоподобия). Фракталами являются, например, тучи, которые демонстрируют отличительное свойство фракталов – огромные тучи идентичны крохотным, то же самое и со скалами. Живые фракталы – это, например, деревья. Ветка – уменьшенная версия целого дерева. Они сложны по строению, но их сложность уходит корнями в одно простое правило: дерево обретает такую форму для того, чтобы максимизировать количество получаемого солнечного света. Подобные простейшие математические формы описывают не только деревья, но и большинство форм в природе, которые кажутся случайными. Все фрактальные объекты вызваны действием обратных связей в процессе развития природных сил: гравитации, влияние спутника Луны, стихийных сил и пр. [10].

Идея структуры коллекции на тему фракталов возникла на основе изображения устройства Вселенной, изучив пропорции природы можно предположить, что мысль человека развивается по спирали от общего к частному. Метафоричность широко используется в искусстве, где существует кроме реальной правды, художественная действительность. Другими словами, когда нужно минимальными средствами, достичь максимальную цель [11].

Кружево – достаточно редкая разновидность художественного текстиля. Люди привыкли к традиционному кружеву, используемому для украшения костюма. Наш век изменил отношение к ремеслу кружевоплетения, сделав его разновидностью современного искусства. Биеннале текстильного искусства предлагают посетителям богатое разнообразие поисков в области кружевоплетения – это расширение диапазона пластических форм, эволюция материалов, изобретение новых техник [12]. Техники плетения кружева давно взяты за основу создания коллекций и высокими ювелирными домами. В пример можно привести коллекции ювелирного дома «Buccellati» секреты производства украшений передаются из поколения в поколение, ювелирный дом приобрел мировую известность тем, что при исполнении украшений в металле и драгоценных камнях используется только ручной труд и старинные технологии. Искусство создания ювелирных изделий ювелирного дома можно сравнить



с плетением тончайшего кружева. Источником вдохновения служит известное во всем мире кружево провинции Венеция, городов Брюгге и Валенсии.

Таписсерия в результате интеграционного взаимодействия с различными видами творчества ассимилировала изобразительные приемы и знаковые системы новейших авангардных течений [13]. В связи с использованием новых форм и техник современная таписсерия стала более походить на скульптуру, созданную из специальных материалов, чем на ковер. В искусстве текстиля получили свое воплощение появившиеся в начале XX века в живописи ассамблажи – пластические картины, возникающие при расположении на плоской поверхности разнородных объемных предметов и материалов. Затем путем монтажа в пространстве разнообразных промышленно или кустарно изготовленных объектов стали создаваться масштабные инсталляции. Если ассамблажи можно сравнить с текстильными панно, то инсталляции – это уже круглые скульптуры, которые можно обойти со всех сторон, что чрезвычайно ценно для ювелирных изделий [14].

Проанализировав основы античной философии и методы искусства их современность и важность при создании новых структур ювелирных коллекций можно сделать вывод, что творческая мысль и идея всегда стремится к оптимальной форме. Очевидно, что процесс поиска оптимальных решений подчиняется определенным правилам и законам.

Изучив историю возникновения искусствоведения как науки об искусстве её методы и инструментарий при создании ювелирных коллекций и работы с визуальными творческими источниками создана новая оптимизированная схема процесса создания эскизов и новая технология проектирования ювелирных коллекций.

Переосмысление и заимствование технологий смежных производств – могут внести новизну в ювелирные коллекции сегодняшнего дня. Новые формы и конструкции облегчат вес изделия, что немаловажно для покупателя и производителя, тем более в условиях кризиса. Это поможет привлечь внимание любителей и коллекционеров ювелирного искусства к новому и широкому ассортименту украшений.

На основе проведенного исследования сделан вывод, что переосмысление в современном ключе традиционных ювелирных техник, а также кружевоплетения, переплетения трикотажных петель и нитей ткачества – это способы внести новизну в ювелирные коллекции сегодняшнего дня. Заимствование технологий из искусства таписсерии дадут большой толчок к развитию ювелирного производства.

#### **Список использованных источников:**

1. Аристотель. Поэтика. -М.: Рипол-Классик 2017. -250 с.
2. Платон. Диалоги. -М.: Эксмо, 2019.г -390 с.





3. Уваров В.Д. Пинчук А.М. ИННОВАЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТЕХНИК ИСКУССТВА ТАПИССЕРИИ /Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020): сборник материалов Международной научно-технической конференции. Часть 3. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 307 с.

4. Акинфиев А.В. Особенности становления европейских ювелирных домов двадцатого века как развитие предпринимательской идеи. 2015. № 29. С. 7-11.

5. Венедиктова. Е.В. Эволюция изделий ювелирного Дома Бушерон: от уникальных произведений к серийным партиям. «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова №2 за 2019, часть 2. - С.135-140

6. Уваров В.Д. Экспериментальные поиски в современном искусстве таписсерии. Бизнес и дизайн ревю. 2020. № 1 (17). С. 13.

7. Уваров В.Д. Таписсерия как "модель" общих закономерностей развития мирового искусства. Дизайн и технологии. 2017. № 59 (101). С. 22-29.

8. Уваров В.Д. Художественные эксперименты в современной таписсерии. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020, 169 с.

9. Мейлан Винсент. Бушерон. Секретный архив самого известного ювелирного дома. -М.: АСТ, 2013. - 432 с.

10. Viver Henry. French jewelry of the 19-th century, Thames & Hudson Ltd, London, 2001.

11. Афонский С.А. Классификация архетипов и возможности их влияния на потребительские решения // XXX Международные Плехановские чтения. Сборник статей аспирантов и молодых ученых. 2017. С. 122-126.

12. Neret Gilles. Boucheron. Four generations of a world-renowned jeweler, translated from the French by Katherine Purcell. New York: Rizzoli, 1988.

13. Patrik Wald Lasowski, Anne-Marie Clais, Guy Lucas De Peslouan. Capturing the sparkle. Italy: Editions Cercled'Art, 2007

14. Имитация текстиля в ювелирных украшениях. URL:<https://sozdavaisam.ru/imitatsiya-tekstilya-v-yuvelirnyh-ukrasheniyah/2> (Дата обращения 30.09.2020)

©Уваров В.Д., Пинчук А.М., 2021



**УДК 745.52 + 746.1**

**СТИЛИ «АР-НУВО» И «АР-ДЕКО»  
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПАНИИ «ТИФФАНИ»**

Уваров В.Д., Эрелс С.А.

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

Предметом настоящего исследования служит история стилей «Ар-нуво» и «Ар-деко» в рамках компании «Тиффани». Статья представляет собой попытку отразить в рамках конкретной компании историю данных стилей, появившихся и переживших расцвет в определенную эпоху, и их отголоски в настоящее время. В качестве цели исследования авторы выдвигают анализ путей становления стилей ар-нуво и ар-деко в рамках компании «Тиффани», стилистический анализ ряда ювелирных изделий. Статья призвана продемонстрировать значимость этих стилей для истории искусства, в частности ювелирного. В ходе исследования были применены следующие методы: предметно-аналитический метод, метод диахронного и синхронного рассмотрения материала, методы дедуктивного и индуктивного анализа и описательно-аналитический метод. Все эти методы понадобились, чтобы найти, структурировать и разобрать все нужные данные, и выявить композиционные и цветовые особенности произведений ювелирного искусства.

История марки «Тиффани» началась в 1837 году, когда 25-летний Чарльз Льюис Тиффани (1812-1902) совместно с Джоном Б. Янгом открыли в Нью-Йорке розничный магазин Tiffany & Young, где были представлены ювелирные изделия и предметы роскоши. Несмотря на то, что первый день продаж принес менее 5 долларов выручки, следующие десятилетия стали временем быстрого и стабильного роста компании: было освоено производство ювелирных изделий, клиентами бренда стали представители высшего класса США. Компания внедрила такие инновации, как первый в Америке торговый каталог, серебро 925 пробы, каратная система, открыла ряд минералов (кунцит, морганит, танзанит и цаворит) [1].

Следующая эра компании «Тиффани» ознаменовалась деятельностью Льюиса Комфорта Тиффани (1848-1933) – сына основателя фирмы. Получив художественное образование, к 1880-м годам он стал известным художником по стеклу и одним из первопроходцев стиля «модерн». Наряду с художественным Тиффани обладал и предпринимательским талантом, еще в 1880-х основав собственную компанию, работавшую со стеклом. Однако последующие события побудили Тиффани заняться также ювелирным искусством. После смерти своего отца в 1902 году он возглавил семейное предприятие, став в нем также художественным директором.



Вскоре по его инициативе создается подразделение художественных ювелирных изделий.

Начало активной творческой деятельности Льюиса Комфорта Тиффани совпало с появлением стиля «модерн», резко контрастировавшим с предшествующими течениями – романтизмом и нео-стилями. Название стиля говорит само за себя – произведения искусства, в частности ювелирного, созданные в этом стиле, смотрелись очень современно – асимметричные, с использованием растительных, фольклорных, восточных мотивов, изготовленные с применением тех материалов, что раньше использовались в ограниченных объемах. Творчество Тиффани совпадало с общими тенденциями, но в то же время имело свои отличительные особенности. Особенно заметно использование мотивов дикой моркови, одуванчиков, ежевики, разных птиц, скарабеев и стрекоз и пр. Материалы и техники выбирались также в соответствии с общими тенденциями – в работах Тиффани использовал технику эмали, из камней выбирал жемчуг, опал и пр. Основным критерием при выборе служила не цена, а художественные качества камня, поэтому в его работах так много непрозрачных камней.

Результаты творческой деятельности не заставили зрителей долго ждать – уже в 1904 году на Всемирной выставке в Сент-Луисе Тиффани представил 27 ювелирных изделий, большинство из них – ручной работы. Высокохудожественные украшения, получили международное признание.

Следует отметить, что отдел художественных ювелирных изделий компании «Тиффани» тесно связан с именем Джулии Мансон, которая совместно с Луисом Комфортом Тиффани создавала украшения в стиле «модерн» [4]. Среди значимых изделий данного периода стоит рассмотреть следующие: Ожерелье «Павлин и фламинго». Данное ожерелье является одной из наиболее важных работ Тиффани. Изначально созданное для выставки в Сент-Луисе, оно предстало на суд публики лишь в 1906 году в Париже, в Салоне Общества французских художников. На лицевой стороне ожерелья можно увидеть мозаику из опалов и эмалей в виде павлина, окруженную аметистами и сапфирами. Тыльная сторона покрыта эмалью с рисунком, изображающим розовых фламинго. В настоящее время хранится в Morse Museum [2]. Далее укажем украшение для волос «Кружево королевы Анны». Это украшение является одним из тех, что были представлены на выставке в Сент-Луисе в 1904 году. «Кружевом королевы Анны» англичане иносказательно называют дику морковь. Ее цветки и взял за основу для своего украшения Тиффани, изобразив их при помощи серебра, опалов, гранатов, эмали. Сейчас это украшение хранится в Нью-Йоркском музее Метрополитен [2].

Одним из наиболее ранних ювелирных украшений, созданных Тиффани, является кольцо в виде виноградных гроздей и листьев. Ягоды винограда изготовлены из опала, а мастерски выполненная эмаль



изображает листья. Данное кольцо было представлено на выставке в Сент-Луисе в 1904 году и в данный момент хранится в музее Метрополитен [2].

Эпоха стиля «модерн» завершилась с началом Первой мировой войны, когда спрос на эстетику стиля модерн резко снизился из-за психологического состояния общества. Эра модерна в рамках компании «Тиффани» завершилась, что удивительно, в том же году, когда Джулия Мансон покинула фирму [5]. Модерн оказал большое влияние на искусство в целом, расширив его горизонты и значительно раскрепостив. Это влияние не минуло и ювелирное искусство, где модерн стал фундаментом для последующих творческих экспериментов. И сегодня в некоторых украшениях, произведенных компанией «Тиффани» можно угадать черты модерна – в частности, изображения бабочек и стрекоз [9].

После непродолжительного отдыха, последовавшего за ужасами Первой Мировой войны и трудностями первых послевоенных лет, в обществе вновь обозначился запрос на эстетические поиски. Открытие гробницы фараона Тутанхамона в 1922 г. и последующее извлечение предметов древнеегипетского искусства всколыхнуло творческий мир. В итоге, прошедшая в 1925 г. в Париже Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности явила миру кардинально новое течение в искусстве – Ар-деко. Обилие четких геометрических форм, использование прозрачных камней – типичные черты нового направления. Роскошная эстетика украшения вызвала особенный отклик в США, переживавших период «ревущих двадцатых», времени экономического процветания, и компания «Тиффани», один из флагманов ювелирного рынка страны, не могла не отреагировать на новые тренды [6].

В выпущенных фирмой «Тиффани» в те годы кольцах акцент делался на прозрачных камнях, упор на геометрию заметен и здесь, хотя бренд, как и другие, сохранял верность собственным традициям. Ар-деко, как и модерн, расцветал относительно недолго. Уже в годы Великой депрессии началось постепенное затухание стиля, который окончательно сошел со сцены во время Второй Мировой войны [7].

Однако любое течение в искусстве оставляет след, и ар-деко не исключение. Черты стиля прослеживаются в ряде украшений Паломы Пикассо, одного из четырех известных дизайнеров «Тиффани». Также на сайте компании можно найти кольцо с бриллиантом в стиле «ар-деко», что можно считать данью уважения этому неординарному стилю [9].

В заключении сделаем вывод, что исследование стилевых течений в ювелирном деле всегда будет актуально, так как они являются как отражением истории искусства, так и источником ценных исторических, социологических, экономических данных. Было установлено, что модерн стал знаковым стилем для конца XIX – начала XX веков. Соединенные Штаты не стали основным очагом развития модерна, в отличие от ряда европейских стран, однако это не лишает американскую версию модерна





своего очарования и своеобразия. Ар-деко также появился не в США и попал туда с некоторым опозданием, однако экономические условия того времени (Эпоха Просперити) и потребность людей в роскоши привели к настоящему расцвету этого стиля.

Бренд «Тиффани» уникален тем, что смог совместить художественным достижения с деловым успехом, присоединив к этому ряд выдающихся достижений и инноваций. И поныне компания остается одним из флагманов ювелирной отрасли США и всего мира.

#### **Список использованных источников:**

1. История бренда «Тиффани». [Электронный ресурс] URL: <https://sun-season.ru/poleznaya-informatsiya/istoriya-brenda-tiffany.html> (дата обращения: 05.11.2021).

2. Тиффани – украшения эпохи ар-нуво. [Электронный ресурс] URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5fefa82b38a9aa5d27abdd8f/tiffani-ukrasheniia-epochi-art-nouveau-600c1ae91924cc033149d73c> (дата обращения: 05.11.2021).

3. Тиффани – украшения эпохи ар-нуво. [Электронный ресурс] URL: <https://www.livemaster.ru/topic/3476060-article-tiffani-ukrasheniya-epochi-art-nouveau> (дата обращения: 07.11.2021).

4. Льюис Комфорт Тиффани. [Электронный ресурс] URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/louis-comfort-tiffany-in-a-nouveau-light> (дата обращения: 08.11.2021).

5. Льюис Комфорт Тиффани – Британская энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <https://www.britannica.com/biography/Louis-Comfort-Tiffany> (дата обращения: 08.11.2021).

6. Уваров В.Д. Экспериментальные поиски в современном искусстве таписсерии. Бизнес и дизайн ревю. 2020. № 1 (17). С. 13.

7. Уваров В.Д. Таписсерия как "модель" общих закономерностей развития мирового искусства. Дизайн и технологии. 2017. № 59 (101). С. 22-29.

8. Уваров В.Д. Художественные эксперименты в современной таписсерии. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020, 169 с.

9. Украшения в стиле «ар-деко». [Электронный ресурс] URL: <https://www.1stdibs.com/blogs/the-study/art-deco-jewelry/> (дата обращения: 09.11.2021).

10. Кольцо с бриллиантом и сапфиром, изготовленное компанией «Тиффани», «Langantiques». [Электронный ресурс] URL: <https://www.langantiques.com/tiffany-and-co-art-deco-sapphire-and-diamond-ring.html> (дата обращения: 11.11.2021).

11. Обручальное кольцо, изготовленное компанией «Тиффани» в стиле раннего ар-деко, на сайте «The jewellery editor». [Электронный ресурс] URL: <http://www.thejewelleryeditor.com/shop/product/tiffany-co-early-art-deco-engagement-ring/> (дата обращения: 11.11.2021).



12. Тиффани – официальный сайт компании. [Электронный ресурс]  
URL: <https://www.tiffany.ru> (дата обращения: 11.11.2021).

© Уваров В.Д., Эрелс С.А., 2021

**УДК 685.311+385.312**

## **ЦИФРОВОЙ ДИЗАЙН В ИСКУССТВЕ КОСТЮМА**

Усачева О.В.

Научный руководитель Бастов Г.А.

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

Мировая цивилизация стремительно вошла в новый цифровизированный технологический уклад, который полностью утрачивает наши представления об алгоритмах формообразования в области художественного проектирования костюма, меняя понятия о закономерности композиционного строя и изменения образно-символического языка моды. Цифровое искусство – это новое искусство, где создаются нематериальные, виртуальные продукты, способ и форма существования которых обеспечивается компьютерной техникой [1]. Произведением цифрового компьютерного изобразительного искусства является файл (файлы) данных в цифровом формате на машиночитаемом носителе. Произведения цифрового изобразительного искусства обладают следующими основными свойствами: безобъектностью; программной и аппаратной зависимостью; доступностью для редактирования; устойчивостью к копированию и тиражированию; множественностью оригинала; делируемостью (от англ.delete-изымать, удалять) [2].

В данный момент появляются новые инновационные методы художественного проектирования элементов костюма – 3D-моделирование, цифровой дизайн (элементы костюма, созданные в цифровом формате, реализуемые как реальными, так и виртуальными деньгами – криптовалютой) и так далее. Виртуальная дополненная реальность проникает в нашу физическую реальность и уже сейчас вокалоиды и живые люди объединяются и проводят online события, многомиллионная аудитория присутствует на виртуальных концертах различных исполнителей, человечество получает новые профессиональные навыки при помощи нейронных сетей и цифровых симуляций реальных производств. Мода – зеркало цивилизации, цифровая мода – зеркало будущих виртуальных и дополненных миров. Цифровой дизайн – это воплощенная в невероятных элементах костюма мечта человека о реализации себя в чистом творчестве, социализация в актуальном мире и создание приносящего доход бизнеса на основе заботы об окружающем мире. Цифровая мода – рабочий



инструмент, который требует воображения, вдохновения, бизнес расчета и умения пользоваться инструментарием дополненного мира, глобального кругозора, экономического и провидческого мышлений.

Активный перевод моды в цифровую плоскость, объясняется несколькими причинами: популярность виртуальных игр, борьба за экологию, локдауны в связи с пандемией covid-2019. С помощью новейшей технологии блокчейн мировые бренды сегментов прет-а-порте и прет-а-порте де люкс могут продавать свои вещи в виртуальном формате на специализированных сайтах цифровой розничной торговли или маркетплейсах. Технология блокчейн – это система, используемая при построении криптовалют, она постоянно развивается и совершенствуется, раскрывая все большие горизонты для построения цифровых продуктов, в том числе и в области искусства виртуальных элементов костюма [3]. Блокчейн назван так, потому что это система связывания цифрового мира с физическим, которая хранит информацию о всех транзакциях бизнес-партнеров в виде «цепочки блоков». Выгоду от блокчейна получают производители одежды, обуви, аксессуаров при оценке цепочки поставок, проверки подлинности дорогих товаров, для внутренних коммуникаций и для передачи прав собственности [4].

Современную digital-индустрию, в области дизайна костюма следует рассматривать в следующей последовательности: создание эскиза (в программах 3D CLO, Marvelous Designer, Procreate, Blender 3D, Tinker CAD и др.), размещение модели на сайте-маркетплейсе для продажи, продажа уникальной модели. Первооткрывателями в цифровой моде стал скандинавский бренд Carlings. В 2018 году он показал миру первую 3D-коллекцию, а в 2019 года продолжил создавать на постоянной основе доступную по ценам одежду в стиле андерграунд. В 2020 году было выпущено много цифровых коллекций, в том числе и отечественными дизайнерами, к примеру Алена Ахмадуллина выпустила 3D-капсулу с тематикой русской культуры из пяти луков, которые представила виртуальная модель инфлюенсер Алиона Пол. Коллекция получила большой успех в продажах, поэтому дизайнер продолжила выпуск цифровой одежды и расширила линейку. Модный дом Dolce & Gabbana продал первую цифровую коллекцию (NFT) Collezione Genesi за \$5600500 [5]. Коллекционерам было предложено 9 уникальных предметов костюма. На австралийской неделе моды, проходящей online в связи с пандемией covid-19, дизайнер Тони Матичевски изготовил пальто Аниматора из жидкого металла, дополненное щупальцами с каплюющей текстурой ткани (рис. 1), это получилась эффектная модель нового сегмента digi-couture, которая познакомила австралийских любителей моды с концепцией цифрового костюма. Чтобы надеть на себя цифровой наряд, нужно сфотографироваться в облегающей одежде, желательно в интересной локации, с хорошим светом, наложить 3D-модель поверх тела на сайтах-

маркетплейсах или специальных приложениях и принять решение о ее покупке. Стоимость виртуальной вещи зависит от ее редкости, как в видеоиграх, где эксклюзивная вещь, доступна для покупки только во время специального события.

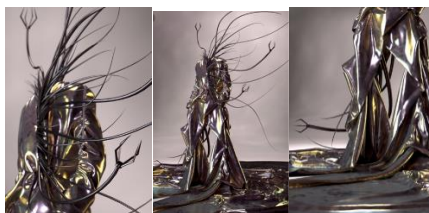


Рисунок 1 – Цифровой дизайн-проект Тони Матичевски «Animator Overcoat»

Компания Balenciaga осенью 2021 года выпустила виртуальную коллекцию одежды для игры Fortnite, заключив партнерский договор с Epic Games (рис. 2). Отличительной чертой стало то, что в дополнение к виртуальной коллекции вышла и физическая, в которую вошли бейсболки, худи и футболки с логотипом Fortnite [6].



Рисунок 2 – Цифровой дизайн-проект Balenciaga.

При изучении феномена цифрового костюма следует то, что одним из его лидирующих преимуществ является создание вещей из совершенно фантазийных материалов, с добавлением фантастических элементов, которые не могли бы существовать физически, например, светящаяся неоновая шуба из цифрового меха, платье из металлических прутьев со вставками чистого света, платье-вода (рис. 3а), костюм-молния, сумка-огонь, платье из стекла (рис. 3б).



Рисунок 3 – Цифровые модели костюма: а) платье из воды, автор Gravity the Studio; б) платье из стекла, автор Татьяна Румянцева

Этическим моментом в искусстве цифровой моды является сохранение экологии нашей планеты и здоровья человечества, миллионы тонн одежды, обуви, аксессуаров не продаются и их увозят на свалки ТБО. Мусорные выделения меняют состав и свойства почвы, лишают плодородного слоя, убивают микроорганизмы. Канцерогенные соединения,





как бензапирены, формальдегиды, тяжелые металлы копятя, соединяются с водой, выпадают кислотными дождями. Они разрушают нервную систему, вызывают сильнейшие аллергические реакции и становятся причиной серьезных болезней [7].

В заключении статьи следует отметить, что инновации и развитие научно-технического прогресса постоянно повышают уровень жизни людей, поэтому концепция потребительского спроса имеет тенденцию быть персонализированной, что будет способствовать развитию методов художественного проектирования одежды, обуви и аксессуаров от традиционного ручного до автоматизированного цифрового проектирования. Индустрию цифровой моды ждет огромное будущее, в связи с развитием цифровых сред и появлением метавселенных. Футурологи предполагают, что к 2031 году мир digital-технологий будет лидировать по большинству направлений и сфер в нашей жизни.

Дальнейшей целью исследовательской работы является разработка цифровой коллекции моделей костюма и аксессуаров сегмента прет-а-порте де люкс.

#### **Список использованных источников:**

1. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика : учебник и практикум для вузов / А. Н. Лаврентьев [и др.] ; под редакцией А. Н. Лаврентьева. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2021. – 208 с.
2. Ерохин С.В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства : автореферат дис. доктора философских наук : 09.00.04 / Ерохин Семен Владимирович; [Место защиты: Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Филос. фак.]. - Москва, 2010.-7 с.
3. <https://kurs-bitcoina.ru/tehnologii-blockchain/>
4. <https://art-rb.ru/blog/6-primerov-ispolzovaniya-blokcheyna-v-fashion-riteyle>
5. <https://crypto.ru/kollektsiyu-d-g-prodali-5-65-mln/>
6. <https://www.balenciaga.com/>
7. <https://ecologanna.ru/>

©Усачева О.В., 2021



**УДК 687.01:677.025(072)**

**ИССЛЕДОВАНИЕ ВОПРОСОВ ГАРМОНИЗАЦИИ  
ФОРМ КОСТЮМА  
НА ОСНОВЕ ПРИНЦИПОВ АНТИСИММЕТРИИ**

*Хлудова Е.А., Попадюшкина В.К., Горелкина Т.Т., Заболотская Е.А.  
Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данная работа посвящена теоретическим и практическим вопросам использования принципов гармонизации форм и деталей костюма с использованием приемов антисимметрии. Объектом исследования является форма костюма, предметом исследования – принцип антисимметрии в организации формы костюма.

В задачи исследования входило рассмотрение потенциала выразительных возможностей данного принципа для гармонизации форм костюма.

Первым понятие антисимметрии в область науки и искусства ввел советский ученый кристаллограф А.В. Шубников. В 1951г он выпустил книгу «Симметрия и антисимметрия конечных фигур», в которой дал определение этому принципу формообразования: антисимметрия – симметрия противоположностей (сохранение одного свойства объекта и замена этого свойства на противоположное) [1, с. 61].

В живописи можно часто наблюдать примеры этого принципа. Например, в сюрреалистичных картинах голландского художника М. Эшера классическим примером антисимметрии является его гравюра «День и ночь». В картине чётко прослеживается светлотный контраст цветов, но единство в форме. Создаётся впечатление плавного перехода одного объекта и действия в себя противоположных: птицы уходят из дня в ночь и, наоборот.

Антисимметрия в живописи помогает передать всё непостоянство человеческого бытия: мы совершаем как хорошие поступки, так и плохие, не может существовать одно без другого. Не зря говорят: «Тёмной зимой так нужен белый снег...». В итоге всё замечается именно на контрасте. Условно говоря, есть только чёрное и белое, серого не бывает.

Одним из очевидных примеров антисимметрии может послужить Инь-Янь в древнекитайской символике. Где «инь» означало «северный, теневой» и олицетворяет женское начало, а «ян» – «южный, солнечный склон горы» – мужское начало [2, с.36].

В костюме антисимметрия играет важную роль. Она является неотъемлемой частью эффектности модели. Антисимметрия может заключаться в повторе пластического приёма по вертикальной,

диагональной, горизонтальной осям симметрии. Также можно построить контраст на световом или цветовом контрасте, или на разных эффектах и рельефах фактур, разных типах тканей, пропорциях, орнаменте. Все эти признаки находятся в тесном взаимодействии и распределяются по разным уровням такой системы, как костюм с точки зрения их значимости и устойчивости, то есть стабильности и мобильности [3, с. 148].

Известно, что именно мобильные элементы привносят основное разнообразие в моду костюма, наполняют его содержание каждый раз новыми чертами, влияющие на модный образ и на моду в конечном итоге. Многие известные дизайнеры такие как Пьер Бальмен и Жак Эстерель при проектировании своих коллекций использовали принцип антисимметрии.

На практических занятиях дисциплины «Архитектоника объемных структур» проектное задание по созданию арт-объектов костюма и его гармонизации было реализовано в виде комплекса упражнений с последовательным решением задач:

- проведение исследования источника формообразования;
- графическая разработка вариантов форм костюма на основе источника с учетом пластики, ритмов, пропорций;
- гармонизация вариантов костюма методами антисимметрии;
- выполнение исходной формы костюма в материале.

Орнаментальные мотивы явились основой декора для расположения его на форме костюма по принципу антисимметрии. Были разработаны вариативные ряды форм с использованием мотивов с разными масштабами, поворотами и сопряжениями сечений (рис. 1).



Рисунок 1 – Примеры графических зарисовок костюма с применением антисимметричной композиции

Воплощение принципа антисимметрии в проектировании изделия заключалось в организации формы, ее частей (геометрических и пластических): комбинаторика отдельных частей формы, сопряжение сечений, пропорциональная соотнесенность, ритмическая организация, акцент.

Помимо композиционных приемов, средствами визуальной гармонизации костюма, несомненно, явились цвет, фактура и, особенно, пластические свойства материала – неопрена, формирующих силуэт формы.

Из вариативных рядов были выбраны итоговые модели, которые получили выполнены в материале. Выполнение проекта изделия в материале было произведено методом конструктивного моделирования, в сочетании с муляжным методом.



Таким образом, использование принципа антисимметрии является средством гармонизации и визуального равновесия элементов костюма при формообразовании.

### **Список использованных источников:**

1. Симметрия природы и природа симметрии. Practical Science [Электронный ресурс] URL: [http://www.sci.aha.ru/ots/OTS\\_Simmetry.pdf](http://www.sci.aha.ru/ots/OTS_Simmetry.pdf) (дата обращения 6 сентября 2021)
2. Асимметрия, диссимметрия и антисимметрия. Инфоурок [Электронный ресурс] URL: <https://infourok.ru/statya-na-temu-asimmetriya-dissimmetriya-i-antisimmetriya-3868952.html> (дата обращения 6 сентября 2021)
3. Докучаева О. И. // Форма и формообразование в костюме из трикотажа: учеб. пособие. // ООО "Издательство "Мир науки". – 2018. – С. 148 – 149.

©Хлудова Е.А., Попадюшкина В.К.,  
Горелкина Т.Т., Заболотская Е.А., 2021

## **УДК 7.02**

### **МНОГОГРАННОСТЬ ТЕХНИКИ ПЭЧВОРК В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ**

Чаплук Н.А., Добрякова О.П.

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

Пэчворк (лоскутное шитьё, в переводе с англ. языка patch означает «заплата», а work – работа) – это вид декоративно-прикладного искусства, в котором по принципу мозаики собирается цельное изделие из лоскутов. В процессе работы создаётся полотно с новым цветовым решением, узором или фактурой [1].

История техники пэчворк берет начало из давних времен. Один из древнейших фрагментов орнамента, датируемый 980-м годом до н.э., представлен в музее Каира. Для его изготовления были использованы кусочки кожи газели одного колорита. В Японии, в музее костюмов представлена одежда периода Майома Эдо (1569-1867), украшенная узорами, составленными из различных кусочков ткани. В 1920 г. археологом Артуром Штейном был найден ковер IV-IX века н.э. (пещера тысячи Будд), изготовленный служителями храма из лоскутков одежды, оставленной паломниками.

Вероятно, первое появление лоскутной техники произошло в нескольких странах одновременно. Однако считается, что изначально эта техника зародилась в Англии, а затем постепенно распространилась по



миру. Идея геометрического принципа подбора разнообразных кусочков ткани берет начало от традиционного народного творчества. Возможно, предпосылкой к появлению разнообразных орнаментов из лоскутов ткани явилось древнее искусство мозаики, благодаря чему шитье из лоскута иногда именуют «лоскутная мозаика».

Выделяют 3 основных вида лоскутных техник.

Традиционная английская техника. В основе данного вида лежит принцип строгих геометрических фигур.

Японская техника. Особенность данного вида заключается в сшивании лоскутов методом «сашико» (ручным стежком иглой вперед).

Техника «сгазу» – сочетание различных техник, заключающееся в выполнении изделия без учета классических правил подбора колорита и фактуры ткани.

Во всем мире произведения искусства из лоскута занимают значимое место среди художественных работ декоративно-прикладного творчества. В настоящее время, лоскутная техника шитья пользуется большой популярностью, получив новую жизнь и современное прочтение. Данная техника обрела актуальность для сегодняшнего дня: качество, вид, фактуру и технологии. Использование пэчворка в одежде – уникальный шанс подчеркнуть свою индивидуальность. Комбинируя различные виды материалов, совершенно разные по фактуре, необычные по цветовому сочетанию и рисунку, можно создать поистине колоритный, оригинальный, эксцентричный и динамичный наряд. Модельеры со всего мира демонстрируют яркие коллекции, применяя в своих моделях эту технику.

Впервые, модели, выполненные в технике пэчворк, представил в 1965 г. Ив Сен-Лоран, вдохновившись творчеством нидерландского абстракциониста Пита Мондриана. Модельер продемонстрировал коллекцию платьев «Mondrian», сшитую из кусков трикотажной ткани разного цвета.

Американский бренд Coach в коллекции весна-лето 2016 представил современное прочтение техники пэчворк в платьях, кожаных юбках, блузах, куртках, жилетах и даже обуви, предназначенных для любителей разнообразить образ вещами из «бабушкиного сундука» (рис. 1).



Рисунок 1 – Коллекция в стиле пэчворк бренда Coach весна-лето 2016

В коллекции осень-зима 2015-2016 гг. итальянский бренд Etro применил основы лоскутной техники в некоторых своих моделях. Несмотря на многоцветность, наряды выглядят сдержанно и элегантно. В 2018 году в коллекции осень-зима бренд снова продемонстрировал колоритные наряды

в стиле пэчворк. Ковбойские рубашки, пестрые пончо с бахромой, платья, объемные куртки и пальто поражают своими необычными этническими находками, которые выражаются в гармоничных теплых цветовых сочетаниях и в комбинировании однотонных и принтованных тканей разных по фактуре.

В современной моде на подиумах все больше появляются коллекции в технике пэчворк. Модельеры демонстрируют, как развивается эта техника, экспериментируют с материалом, цветовыми сочетаниями и фактурой ткани. В 2021 г. в осенней коллекции модный дом Chloé представил оригинальное пальто, выполненное из разноцветных кожаных лоскутов, имитирующих чешую (рис. 2). Кроме того, в коллекции продемонстрированы стеганые пуховики-одеяла, выполненные в технике пэчворк.



Рисунок 2 – Модели осенней коллекции 2021 Chloé в технике пэчворк

Строгие геометричные формы в стиле пэчворк украшают модели одежды коллекции модных домов Tom Ford (Fall 2013 Ready-to-wear), Salvatore Ferragamo (Fall 2015 Ready-to Wear), Roksanda (Resort 2016), Miu Miu (Pre-Fall 2020), Alexander McQueen (Fall 2020 Ready-to-Wear), Missoni (Fall 2020) (рис. 3).

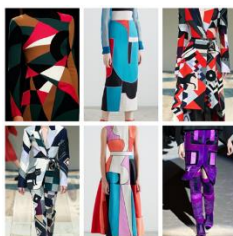


Рисунок 3 – Использование техники пэчворк в коллекциях Tom Ford, Salvatore Ferragamo, Roksanda, Miu Miu, Alexander McQueen, Missoni

Исследование техники лоскутного шитья послужило созданию дипломной коллекции под девизом «Модный улов!». В технике квилтинг (создание лоскутного стеганого изделия) были разработаны модели одежды, декорированные авторскими аппликациями в форме рыб по мотивам произведений турецкой художницы-иллюстратора Хюлии Оздемир, выполненные в технике пэчворк.

Лоскутное шитье переродилось в ультрамодное направление, позволяющее воплотить любые смелые идеи в одежде. Пэчворк обретает новую жизнь и еще не один сезон будет появляться на модном подиуме.

#### **Список использованных источников:**

1. Википедия. Лоскутное шитье. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Лоскутное\\_шитье](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лоскутное_шитье)



2. EtnoBoho. Многогранный пэчворк: самобытный стиль в одежде.  
URL: <https://ethnobocho.ru/svoimi-rukami/pechvork-v-odezhde.html>
3. Барадулина. В.А. Декоративно прикладное искусство. Лоскутное шитье / В.А. Барадулин. – М.: Просвещение, 1978.
4. Мак Кормик. Лоскутное шитье: мотивы, узоры, техники / Кормик Мак. – М.: Издательский дом «Ниола 21-й век», 2005.
5. Молотова В.Н. Декоративно-прикладное искусство / В.Н. Молотова. – М.: ФОРУМ, 2010.

©Чаплюк Н.А., Добрякова О.П., 2021

УДК 687.01

## ОБЗОР МОДНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В АССОРТИМЕНТЕ ОДЕЖДЫ СТИЛЯ ГРАНЖ

Шалагинова Я.Э.

Научный руководитель Гусева М.А.

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

Женская повседневная одежда – наиболее объемный и разнообразный сегмент легкой промышленности. Проектирование женской одежды тесно связано с культурой, кроме того, разноплановый ассортимент изделий и яркий дизайн вещей позволяют женщинам выглядеть максимально привлекательно и стильно, чем мужчинам, одежда которых отличается большим консерватизмом.

Особенностью проектирования коллекций одежды, выпускаемой крупными брендовыми компаниями в промышленных масштабах, является прогнозирование спроса на модели и тренды, которые появятся на рынке лишь через два сезона. В основе этого прогноза лежит анализ модных показов дизайнерских коллекций [1].

На предстоящий сезон весна-лето в Париже были анонсированы разнообразные коллекции, включившие в себя множество стилей [2]. Публике представили (рис. 1) классические однотонные модели (Dior), изделия из материалов с анималистичными принтами (The Elder Statesman) и ноты «Дикого запада» (Philosophy di Lorenzo Serafini). Отдельное место во всем этом многообразии занимают модели стиля гранж, ноты которого действительно встречаются чаще, чем другие стили.



а

б

в

Рисунок 1 – Луки показа в Париже коллекций весна-лето 2022: а) Dior; б) Philosophy di Lorenzo Serafini; в) Rick Owens [2]

В современный период развития моды изделия стиля гранж немногим уступают по популярности классическим моделям [3]. Гранж используют такие бренды-трендсеттеры как Rick Owens, Dries van Noten, Acne Studios, Marni, Dsquared2. На показе коллекций сезона весна-лето 2022 трендсеттер-дизайнер Rick Owens представил смелую коллекцию повседневной одежды, в которую, как и всегда, добавил много гранжевых нот. В коллекции есть пластик, имитация кожи, вязаные «рваные» вещи, много открытого тела и сложных модельных элементов (рис. 2а). Бренд Acne Studios также использовал гранж. Помимо нескольких откровенно гранжевых образов, как например, пальто «с пламенем» (рис. 2б), в коллекции много не типичных для гранжа луков, например, белое асимметричное платье, сочетающее в себе романтику и дерзость (рис. 2б). В коллекции Acne Studios много моделей в повседневном стиле, но включающих детали, придающие образу гранжевость. Например, за счет легкой асимметричности в юбке и декору цепи на ноге. В качестве знакового признака стиля модели курток выполнены из экокожи. Завершают образ глянцевые ботильоны. Поскольку для основной цветовой гаммы коллекции выбраны пастельные тона, то получился настоящий романтический гранж.



а

б

Рисунок 2 – Модели женской одежды в стиле гранж: а) Rick Owens; б) Acne Studios [2]

Корифеи моды Dolce & Gabbana на показе в Париже показали самый настоящий классический гранж – модели в черном и анималистичные броские принты, отделка цепи, рваные джинсы (рис. 3).



Рисунок 3 – Модели Dolce & Gabbana одежды классического гранжа (сезон весна-лето 2022)





Анализ показов дизайнерских коллекций на Парижской Неделе Моды сезона весна-лето 2022 показал актуальность изделий стиля гранж. Поскольку стиль востребован многими крупными брендами, то можно утверждать, что изделия гранж будут пользоваться популярностью. Причем принадлежность модели к стилю можно обозначить акцентом (крашения из металла) или интересной деталью (кожа).

Об актуальности изделий стиля гранж в современной моде можно судить по сотрудничеству дизайнеров и текстильщиков. Современные кожаные элементы в моделях одежды выполнены из качественного заменителя натурального сырья – экокожи [4]. Многие потребители одежды стиля гранж, являются последователями движения cruelty-free, поэтому включение в конфекцион-пакет изделий имитатора натурального аналога – экокожи, позволяет украсить модель и сохранить приверженность стилю [5]. Несмотря на то, что изделия стиля гранж изначально являются довольно дерзкими и провокационными, современные модницы осознанно выбирают действительно изделия из экологичных, а, зачастую, и переработанных материалов.

Таким образом можно утверждать, что гранж является актуальным и универсальным стилем, используемым модой в различных сочетаниях и назначениях.

#### **Список использованных источников:**

1. Бутко Т.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Композиционно-конструктивный анализ моделей одежды промышленных и дизайнерских коллекций: Учебное пособие. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018 - 92 с.
2. VOGUE [Интернет-сайт] URL: <https://www.vogue.ru/> (дата обращения 05.11.2021)
3. Алибекова М.И., Белгородский В.С., Андреева Е.Г. Архитектоника формы в композиции костюма. Монография. // Москва, РГУ им. А.Н. Косыгина. 2020. – 221 с.
4. Белгородский В.С., Кирсанова Е.А., Мишаков В.Ю. Инновации в материалах легкой промышленности - Москва, МГУДТ, 2017. – 117 с.
5. Бутко Т.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Креативное проектирование швейных изделий. Творческая практика - Москва, РГУ им. А.Н. Косыгина. 2018.- 114 с.

©Шалагинова Я.Э., 2021



**УДК 675.6**

## **ИННОВАЦИОННЫЙ МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МЕХА**

Матевосян А.Р., Зарецкая Г.П.

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

Существует большое количество способов художественной обработки меха. Одним из основных способов можно выделить крашение и создание рисунка. Технические варианты крашения: намазной, окуночный, верховой аэрографный, трафаретный, метод фотофильмпечати, с резервированием кончиков волоса. Каждый из данных методов придает меху особую красоту [1].

Различные виды рисунков, сочетаний цветов и оттенков на любой вкус. Художник способен создать любую картину – от яркого сочетания контрастов в экспрессионизме, интересных комбинаций геометрических принтов, до детальных реалистичных композиций и изображений. Но в огромном разнообразии инкрустации меха ярких цветов, классических животных принтов, ярких узоров, иногда ощущается нехватка чего-то настоящего инновационного.

В наше время потребители сталкиваются с чем-то новым в отношении совершенно разных сфер жизни. И далеко не всегда так же быстро готовы принять положительные изменения и открытые возможности, по разным причинам замедляя их ценное влияние [2].

Каждый из способов обработки меха по-своему уникален и имеет свои плюсы. Изучив классификацию и принципы работы основных известных способов художественной обработки меха, можно лучше понять, чем отличается метод цифровой печати и с какими из методов он тесно связан [3].

Намазное крашение можно разделить на «пробивку» и «верховую наводку». Пробивка необходима для получения сплошного окрашивания волосяного покрова. В случаях, когда нужно сохранить натуральный цвет дерм или предохранить кожную ткань от действия красильного раствора, это осуществляется с помощью жестких щеток. Таким образом, например, осуществляется крашение шкур морского котика.

Окуночное крашение в сочетании с верховой наводкой используется для имитации ценных видов пушнины. Наводка, которая выполняется гусиным пером или щеткой закрашивает остевой волос, благодаря этому он приобретает более темную окраску, чем окраска пухового волоса. Наиболее простым способом крашения является окуночное крашение. Обычно этот способ проводят в баркасах. В данном процессе шкурки загружают в

красильную ванну. Верховое крашение подразумевает окрашивание хребта шкурки в более темный цвет.

Верховое аэрографное крашение от обычного верхового можно отличить тем, что процесс нанесения красильных растворов на шкурку производится при помощи гидравлического или пневматического краскораспылителя. Данным способом красят шкурки либо с помощью специальной машины, либо вручную.

Тонкие цинковые листы с прорезанными отверстиями называют трафаретами. Именно с их использованием производится трафаретное крашение. Отверстия в цинковых листах имеют форму полос, пятен или других геометрических форм, которые воспроизводят на волосяном покрове окрашиваемой шкурки. Нанося краску на трафарет, положенный на окрашиваемую шкурку, прокрашивают волос в местах, соответствующих отверстиям в трафарете. С помощью трафаретов можно получать как одноцветные, так и двухцветные рисунки.

Фотофильмпечатью называют способ, в котором крашение с использованием металлических трафаретов заменяется крашением с применением сетчатых трафаретов. Крашение, в процессе которого происходит резервирование кончиков волоса применяют в тех случаях, когда хотят сохранить белые кончики волоса. Данный способ подразумевает нанесение на кончики волоса веществ, которые защищают его от закрашивания.

Метод цифровой печати является одной из последних разработок, совершенно новым способом, который предоставляет дизайнерам новые варианты простых графических изображений для создания меховых коллекций (рис. 1).



Рисунок 1 – Печать на мехе с простыми геометрическими и шрифтовыми принтами (фото автора)

Относительно молодой бренд Astel by Konstantinopolski открыто принимает новые разработки в обработке меха. Таким образом Astel в числе первых использовали способ цифровой печати на мехе. Также бренд разработал металлизацию. В зависимости от нанесенного сплава, данная технология придает меху сияние золотых или серебряных оттенков. Данный метод сильно расширяет возможности дизайнеров (рис. 2).



Рисунок 2 – Отделка меха печатью с металлизацией и яркими многоцветными принтами

Насколько интересные цветовые, композиционные решения можно осуществлять благодаря цвету. Есть возможность нанести буквально любое изображение, а при правильном подходе к процессу, учитывая все преимущества меха, можно получить эффекты, приводящие в восторг. Способы художественной обработки меха можно развивать и комбинировать почти так же, как цвета в палитре. Использовать цвет можно не только в создании одежды, предметов интерьера, аксессуаров. Цифровая печать на мехе позволяет сделать любую вещь уникальной. Метод цифровой печати на мехе определенно является прорывом в художественной обработке этого вида материала, который вдохновляет на создание нового дизайна. Благодаря художникам, молодым дизайнерам и инновационным технологиям в обработке меха возможны масштабные перемены.

**Список использованных источников:**

1. Модные показы и коллекции VOGUE: collection/  
<https://www.vogue.ru/fashion/metallizirovannyj-meh-shuby-s-cifrovoj-pechatyu-i-drugie-trendy-zimy13.11.2021>
2. <https://www.livemaster.ru/topic/1575880-shuba-kak-proizvedenie-iskusstva-inkrustatsiya-po-mehu>
3. <http://www.otkani.ru/fur/natural/33.html>

© Матевосян А.Р., Зарецкая Г.П., 2021

УДК 745.52 + 746.1

**КАРТЬЕ:  
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ  
ГЛАВНЫХ ПРИВЕРЖЕНЦЕВ АР-ДЕКО**

Уваров В.Д., Соколова А.В.

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

Предметом настоящего исследования служат творчество дизайнеров бренда Картье (Cartier), история становления бренда, признаки и методы стиля «Ар-деко». В качестве цели исследования выдвигается анализ сходств и различий между коллекциями бренда времён его основателя Луи-Франсуа Картье (Louis-François Cartier) и коллекциями под управлением нынешнего





поколения, в частности под управлением Сириля Виньерона (Cyrille Vigneron), ставшего владельцем Картье (Cartier) в 2016 году. Анализ будет проводиться на основе тенденций и методов стиля «Ар-деко».

В процессе написания статьи были использованы следующие методы: абстрагирование, анализ, формализация, литературно-аналитический и предметно-аналитический методы.

Картье (Cartier) – французский ювелирный дом, изделия которого некогда прогремели на весь мир своими роскошью и дизайнерским новаторством. На протяжении XX века их короны удосужился надеть на себя не один монарх Европы, а в нынешнее время множество выставок принимает изделия корпорации, размах которой достиг уже более 200 бутиков. Изделия бренда можно узнать по преобладанию в дизайне строгих геометрических форм, структурированных мотивов. Несмотря на то, что одним из самых узнаваемых символов Картье (Cartier) стала драгоценная пантера – следствие воплощения в аксессуарах мотивов фауны и настоящий талисман бренда – определённую нишу в его существовании занимает стиль «Ар-деко». В 1847 в столице Франции Луи-Франсуа Картье (Louis-François Cartier) основал дом по производству ювелирных изделий и часов [1]. Являясь часовщиком, Картье не мало внимания уделял этому предмету обихода и, несмотря на, казалось бы, исключительно элитарный и украшательский характер своих инкрустированных драгоценными камнями изделий, произвёл настоящий фурор, когда первым стал создавать наручные, а не карманные часы. Линейки часов стали для Картье одними из самых знаковых.

В первой половине XX века стиль «Ар-нуво» постепенно начал сдавать свои позиции, люди отказывались от витых линий и обилия бионических форм. Мир менялся, а отгремевшая в 20-х годах XX в. Первая Мировая война мало способствовала праздности общества. Всех стали интересовать новаторство, модерн и комфорт, необычайную популярность и обрёл стиль «Ар-деко». В это время Луи Франсуа Картье создаёт первые в мире наручные часы – они получили название Сантос (Santos). Друг Картье, лётчик Сент-Дюмон не раз говорил ему о неудобстве в полёте подвешенных на цепочке карманных часов, поэтому Луи сделал для друга более подходящую, крепящуюся на запястье версию. Прямоугольный корпус со вставленными в него драгоценными камнями смотрелся лаконично, пришёлся как нельзя кстати – идея быстро нашла отклик и уже в 1907 году Картье заключил договор с производителем часовых механизмов Эдмондом Жежером, который стал обеспечивать его лучшими деталями, не работая при том для других брендов.

Важнейшей линейкой в истории дома Картье стали часы «Танк» (Tank). Согласно официальной версии, они были реакцией на увиденные Луи Франсуа в 1917 году танки и активное развитие эта линейка имела именно в период между двумя войнами. Так, радикальным шагом за



пределы стала романтизированная и преобразованная в часы версия танка Renault FT-17 – это, несомненно, имело дух Ар-деко. Часы были практичными и доныне являются узнаваемыми и актуальными моделями дома – их легко отличить по прямоугольному корпусу и чёрно-белой графике на циферблате. Сейчас самые первые модели часов Танк известны как Tank Normale и уже давно стали украшением для стильных мужчин [4].

Женщины также не были обделены вниманием Дома, поэтому в 1888 году вышли женские часы Cartier. Через пять лет был заключён договор с Вашерон Константин (Vacheron Constantin) и женские модели поступили в расширенное производство [3].

Сейчас под руководством Сириля Виньерона Дом продолжает выпускать множество моделей часов, стараясь придерживаться заложенных Луи-Франсуа Картье основ. «Танк» в большей степени приобрели облегчённость и тонкость, хотя процесс отказа от характерной массивности был запущен ещё давно.

Стоит отметить, что неотъемлемой частью символики Картье является изображение пантеры. За долгие годы существования бренда это грациозное создание успело предстать в самых разных ипостасях. Менялись как техники в изготовлении и нанесении фирменного знака, так и само изображение. Однако, изделия с этим мотивом не так просты в изготовлении. Например, часы «Голд Маркетри» (Ronde Louis Cartier Straw and Gold Marketry) изготовлены обозначенной в названии техникой «маркетри» – рисунок здесь это ничто иное как мозаика из 65 маленьких пластин белого, розового и желтого золота и 75 кусочков соломы, оправленных в золотую проволоку; пятна на шкуре пантеры – вкрапления керамики [5].

Помимо часов, Дом Картье прославился своими ювелирными украшениями – настоящей легендой стало кольцо Тринити (Trinity). Эта модель представляет собой собранную из трёх тонких лаконичных колец конструкцию. Розовое золото в ней знаменует любовь, жёлтое – верность, белое – дружбу. Несмотря на то, что изначально Тринити не делалось в качестве обручального или помолвочного, а в большей степени как символ безграничной абсолютной любви (ведь именно таким его в 1924 задумывал заказчик Жан Кокто), после оно стало прекрасным вариантом для свадеб. «Чтобы оставаться Картье, не надо повторять Картье», говорит Пьер Райнеро, директор бренда по стилю и наследию [2].

Ещё одной интерпретацией Ар-деко в изделиях Картье стали украшения, вдохновлённые урбанистическим дизайном. Метафоричность широко используется в искусстве, где существует кроме реальной правды, художественная действительность. Другими словами, когда нужно минимальными средствами, достичь максимальную цель [6]. В 70-х годах двадцатого века, примерно тогда бывший дизайнер бренда Тиффани (Tiffany), Альдо Чипулло подарил Картье «гвоздь». Сейчас украшения



Картье с этим мотивом приобрели огромную популярность и являются одними из самых узнаваемых. Если же поначалу «гвоздь» был интерпретирован только в браслете, то сейчас ему нашлось применение в серьгах и в кольцах. Переосмысление в современном ключе традиционных ювелирных техник, а также кружевоплетения, переплетения трикотажных петель и нитей ткачества – это способы внести новизну в ювелирные коллекции сегодняшнего дня [7].

После рассмотрения и анализа результатов исследования мы приходим к выводу о том, что Луи Франсуа Картье создал для своего ювелирного Дома нерушимые первоосновы; именно он, активно обращаясь к структурированным тенденциям Ар-деко, смог идти в ногу со временем, улавливать самые новые модные течения, но при этом всегда быть оригинальным и новаторским, создавать собственные моду и стиль.

В этом и заключаются одновременно основное сходство и основное различие между традициями и современным стилем Картье – они всегда будут идти по одному пути оригинальности и узнаваемости, никогда не похожие на других и единые именно этим, даже если чуть различны между собой.

#### **Список использованных источников:**

1. Ефимова А. А. Парижская выставка французского ювелирного дома Cartier: изделия в египетском стиле // Артикульт. 03.2014. №15. - С. 84-92.
2. Тарханов А. Интервью с Пьером Райнеро // Коммерсантъ. 12.03.2019 С.4
3. Траутвейн С. Н., Молдавский С. Н., Куделина В. А. Ретроспектива изделий Cartier // Донской государственный технический университет, 2019, С. 5-15
4. Удальцова М. Б. «Танк» Картье. Инвариант и вариации // Вестник МГХПА. 2008. № 2. С.
5. Хищная грация кошки на часах Cartier с золотом, эмалью и мозаикой из соломы. [Электронный ресурс] URL: <https://pandatells.com/hishnaya-graciya-koshki-na-chasah-cartier-s-zolotom-emalyu-i-mozaikoi-iz-solomi> (дата обращения: 17.10.2021).
6. Афонский С.А. Классификация архетипов и возможности их влияния на потребительские решения // XXX Международные Плехановские чтения. Сборник статей аспирантов и молодых ученых. 2017. С. 122-126.
7. Уваров В.Д. Пинчук А.М. Инновации в проектировании ювелирных изделий с использованием техник искусства таписсерии /Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020): сборник материалов Международной научно-технической конференции. Часть 3. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – С. 247-250.

© Уваров В.Д., Соколова А.В., 2021



## Авторский указатель

### А

Агамирян Д.М., 4  
Алексенкова А.В., 7  
Алибекова М.И., 7, 21, 23, 30, 51, 103,  
145, 190, 212  
Анваржонова Ф.Р., 163  
Анисимова А.А., 11  
Архипова А.Я., 240

### Б

Барина А.А., 235  
Бастов Г.А., 107, 216, 231  
Бедрицкая М.И., 14  
Бессонова В.В., 18  
Бикчурина С.К., 21  
Благова П.А., 23  
Благоверова А.Д., 26  
Будилова А.В., 30  
Бутко Т.В., 135, 202

### В

Варламова А.В., 33  
Вильданова А.И., 74  
Воронжева П.А., 36

### Г

Гайбуллаева Н.З., 39  
Гарифуллина А.Р., 43  
Герасимова М.П., 133, 237  
Гетманцева В.В., 121  
Горелкина Т.Т., 4, 111, 262  
Горелова Н.В., 46  
Горшунова О.В., 56  
Гусева А.Ю., 51  
Гусельникова В.А., 56  
Гусова Д.Т., 61, 67, 74, 79, 84

### Д

Давыдова Д.Э., 88

Денисов Д.А., 210  
Дерен С.С., 79  
Добрякова О.П., 127, 264

### Е

Ерохина Е.А., 92

### Ж

Жукова А.А., 95

### З

Заболотская Е.А., 4, 148, 235, 262  
Закиряева Н.Г., 98  
Зарецкая Г.П., 180, 193, 270  
Збаровская А.А., 103

### И

Иванова А.Ю., 107

### К

Калистый Я.А., 111  
Карасева А.И., 118  
Карпова С.И., 115  
Кисилев Е.В., 118  
Коберник Ю.О., 121  
Ковалева О.В., 183  
Коваль Е.А., 124  
Колташова Л.Ю., 30, 46, 150, 206  
Конарева Ю.С., 124  
Корнилова И.Д., 127  
Коробцева Н.А., 43, 95, 222  
Корытко М.Н., 129  
Костылева В.В., 118, 124  
Кравец Н.А., 88, 139  
Крылова Е.М., 133  
Кузьмин А.Г., 95  
Кулик Д.М., 135  
Куликова А.Л., 139  
Купцова Д.Д., 143  
Курилина Н.С., 159





Курпитко К.Е., 145

## Л

Ларина Л.А., 148

Липилина В.А., 150

## М

Мальцева А.Д., 152

Матевосян А.Р., 270

Махмудова С.Н., 156

Метляева М.Д., 159

Мирфаязова Н.М., 163

Мозжерина А.А., 166

## Н

Наугольных Н.С., 171

Нгуен Т.Х.Х., 61

Никогосян В.А., 244

Новикова Н.В., 129

## П

Панкова А.Н., 180

Патина Т.Е., 183

Печкунова И.А., 185

Пинчук А.М., 249

Полянская Я.С., 84

Попадюшкина В.К., 262

Притуляк Е.И., 190

Пузина А.С., 175

Пулатова С.У., 39, 98

Пыркова М.В., 115

## Р

Рязанова И.А., 193

## С

Сафонов В.В., 195

Сиберт К.А., 195

Сидорова А.С., 198

Симонян А.Г., 202

Скворцова Е.И., 206

Скрипкина Л.А., 210

Слабоусова Д.А., 212

Смирнова С.В., 216

Соколова А.В., 272

Соломатова В.Ю., 220

Солонина А.А., 222

Становкина Ю.С., 226

## Т

Тарасенко Д.С., 228

Татарникова М.В., 231

Третьякова А.Е., 11, 92, 152

Третьякова С.В., 21, 51, 145, 150, 190

Туболушкина А.Г., 33

Турчина Ю.И., 237

## У

Уваров В.Д., 240, 244, 249, 254, 272

Усачева О.В., 258

## Ф

Фирсова Ю.Ю., 7, 23, 46, 103, 212

## Х

Хлудова Е.А., 262

## Ч

Чаплюк Н.А., 264

Чулкова Э.Н., 18, 166

## Ш

Шалагинова Я.Э., 267

Шарипова Ш.Н., 156

## Э

Эрелс С.А., 254

## Я

Яруллина А.В., 67



## Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2021»

Часть 1

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.

Все материалы отображают персональную позицию авторов.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. \_\_\_\_\_ Тираж 30 экз. Заказ №314-Н/21

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](mailto:riomgudt@mail.ru)

Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина