

ISSN 2227-6211

Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«Санкт-Петербургский государственный университет  
технологии и дизайна»

**ВЕСТНИК МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ТЕХНОЛОГИИ И ДИЗАЙНА**

**Выпуск 3**

**Искусствоведение и дизайн**

**2013**

Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна: в 3 вып. Вып. 3: Искусствоведение и дизайн / С.-Петербургск. гос. ун-т технологии и дизайна. – СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2013. – 277 с.

**ISSN 2227-6211**

В 3-м выпуске представлены статьи молодых ученых, затрагивающие современные аспекты искусствоведческих исследований и дизайна, а также анализ особо значимых событий, тенденций и действующих лиц мирового искусства.

Оргкомитет:

А. Г. Макаров – профессор, председатель;  
А. П. Михайловская – доцент, ответственный секретарь;  
А. М. Киселев – профессор; Е. Я. Сурженко – профессор;  
В. Я. Энтин – профессор; К. Г. Иванов – профессор;  
Л. А. Шульгина – профессор; А. В. Архипов – профессор;  
Э. М. Глинтерник – профессор; К. И. Шарафадина – профессор;  
С. М. Ванькович – профессор; Л. Т. Жукова – профессор;  
Л. К. Фешина – профессор; М. Б. Есаулова – профессор;  
А. Н. Кислицына – доцент; П. П. Гамаюнов – доцент;  
В. А. Мамонова – доцент; И. Г. Груздева – доцент;  
И. А. Хромеева – доцент

**ISSN 2227-6211**

© ФГБОУВПО «СПГУТД», 2013

Оригинал-макет подготовлен А. П. Михайловской

Подписано в печать 29.04.13. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Печать трафаретная. Усл. печ. л. 16,1. Тираж 100 экз. Заказ 180

Электронный адрес: [dninauki@yandex.ru](mailto:dninauki@yandex.ru)

Отпечатано в типографии ФГБОУВПО «СПГУТД»

191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 26

## Содержание

В. С. Попова Цифровые технологии и их влияние на современное искусство.....	8
О. С. Кулабнева Шелководство и ткачество в России в XVIII веке.....	10
О. Л. Алексеева Авторский войлок в современной западной и российской моде 1990–2010-х гг.....	13
С. А. Бялковская Ретро стиль как социокультурный феномен современности: 2000–10-е года.....	16
О. К. Зайцева Международная деятельность Ленинградского Дома моделей одежды..	18
А. В. Делигиоз, И. А. Жукова Роль баски при проектировании женской одежды XX века.....	22
О. Н. Шилова Воротник. История модного аксессуара.....	26
А. И. Дамницкая Диктатура свадебной моды в журналах.....	30
А. А. Зиновьева, В. В. Киселёва Современный рынок одежды и косплей.....	33
В. В. Киселева, А. С. Карпович Проектирование привлекательного женского белья.....	36
Е. Л. Алексеева, К. Ю. Шолин Асимметрия в моделировании и конструировании женской одежды.....	39
А. С. Широкова Значение символических изображений в костюме Елизаветы Тюдор.....	42
А. А. Горячева Шотландский килт и современная юбка в мужской моде.....	46
М. И. Кос Региональная дифференциация потребительских предпочтений при выборе одежды в Индии.....	51

Саломе Харебава Художественные особенности женского хевсурского костюма XIX – XX вв.....	54
Т. П. Губарь Символика народного женского свадебного костюма южных регионов России рубежа XIX – XX вв.....	57
А. Н. Малютин Ив Кляйн: «Крайности» в абстрактном искусстве XX века.....	59
А. Ю. Москвин, М. А. Москвина Векторизация растровых изображений конструкций исторического костюма.....	65
А. Ю. Москвин Алгоритм адаптации элементов исторического кроя к современной мужской одежде.....	69
Е. С. Борисевич, И. А. Жукова, В. Ю. Потехина Анализ возникновения и изменения футбольной формы разных времен и народов.....	73
Н. Лазненко Анализ влияния модных тенденций на моду хип-хопа за последние 5 лет..	76
М. В. Спирина Нью-Йоркская панк-сцена – рождение гранж-эстетики в костюме рок-музыкантов 1970-1990-х гг.....	79
Н. А. Павлович Творчество Джорджио Армани в кинокартине «Американский жиголо»...	82
М. В. Столярчук Грейс Коддингтон, креативный директор Vogue US.....	84
Е. Ю. Федичева Способы моделирования формы женского тела в исторической ретроспективе.....	87
М. С. Дворецкая, О. В. Иванова Оптические иллюзии на основе элементов оригами в текстильных изделиях для дизайна интерьера.....	91
Д. С. Заверталенко, Я. С. Рыбалка Цветовое решение интерфейса мобильного приложения.....	94



Л. Т Жукова, Е. Б. Голубева Художественная обработка трикотажных изделий с использованием традиционных росписей.....	97
М. О. Осипчук Моделирование современного образа куклы.....	99
Ю. О. Калласс, В. Л. Жуков Эстетика фрактальной геометрии в искусстве и дизайне.....	102
Ю. О. Калласс, В. Л. Жуков Исследование объектов дизайна с применением метода полярных профилей.....	109
А. А. Корсикова История исследования Славянского Ювелирного Искусства. Классификация славянских ювелирных изделий.....	114
Чжан Юань Художественные особенности и типология китайских серебряных украшений (народность дай, провинция Юньнань).....	127
Ю. К. Агалюлина, А. А. Шайхаттарова Разработка классификации ювелирных изделий с текстильными материалами и их имитациями.....	131
С. Андрушкевич Разновидности браслетов с информационной функцией.....	137
К. С. Пономарева, А. П. Плешакова Кафф: история и современность.....	140
К. С. Пономарева, А. П. Плешакова Кафф, как элемент современного образа.....	146
А. К. Гуделайтис, Л. Т. Жукова Применение пресс-форм при формировании филигранного орнамента в художественных изделиях из металла.....	150
К. С. Пономарева, А. П. Плешакова Художественные особенности Урало-Сибирской росписи.....	153
К. С. Пономарева, И. И. Статуто Использование мотивов глиптики в декоре керамических изделий.....	157

Т. Ю. Желтоухова Совершенствование технологии русской мозаики на основе кубических модулей.....	163
А. С. Широкий Клеи и мастики в создании мозаичных изделий.....	167
А. С. Колчина, В. Ф. Филиппов Горизонты информационного дизайна.....	172
В. Л. Жуков, Ю. Пархома, Е. А. Шуваева Лазерные технологии в реализации проектов объектов дизайна.....	175
Е. Р. Зевакина, О. И. Денисова, М. Л. Погорелова Оценка эстетичности и уровня дизайна ювелирных изделий.....	180
В. Л. Жуков, В. А. Хмызникова, Г. Ю. Осипова Информационные технологии в изготовлении объектов дизайна.....	185
Ю. В. Юркин Нидерландский графический дизайн 1920–30-х гг. Школы и мастера.....	191
А. В. Овчинников Глитч – историография вопроса.....	196
М. М. Алексеева Графика Рене Лалика.....	200
А. Д. Богомолова Флаконы Рене Лалика.....	208
Е. Ю. Антонова Художественные особенности японской пейзажной гравюры 19 века....	211
И. Б. Кузьмина Средства и закономерности тонально-графического рисунка.....	215
И. Э. Кольцова Древнерусские орнаменты в произведениях ДПИ. Вопросы символики и семантики.....	219
Г. В. Черняк Современный графический дизайн: «текстовые» логотипы.....	223
Д. А. Румянцева Образ манекена в творчестве фотографа Хельмута Ньютона (1970–2000 гг.).....	227

В. Л. Жуков, В. А. Хмызникова Голограммы в современном дизайне.....	229
А. А. Якушкина Техника «Тиффани» в современном интерьере.....	243
М. Н. Ковалева Развитие европейского костюма в контексте формирования архитектурного стиля эпохи модерн.....	246
Е. И. Тюркина, С. П. Рассадина Анализ способов иллюстрирования советских и современных детских журналов.....	251
С. Г. Геворгян Сюрреализм в предметно-пространственной среде.....	256
М. А. Пастухова Дельфтские фаянсы и синтез искусств в голландском интерьере XVII века.....	260
Е. С. Пичугина Жилые интерьеры лофтов Нью-Йорка в 1940–2010-х годах.....	264
А. Л. Столяр Реконструкция и развитие парка им. М. Горького в Красноярске.....	267
Т. И. Киэлевяйнен Декоративные элементы и конструктивные принципы в архитектуре Антонио Гауди.....	269
Е. Палагина, О. Ионова Варианты решения атектоничной рекламы в архитектурном пространстве Санкт-Петербурга.....	272

**В. С. Попова**

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия  
имени А. Л. Штиглица

## **Цифровые технологии и их влияние на современное искусство**

Тематика статьи связана с выбором темы к дипломной работе. Актуальность данной темы обусловлена практически полным отсутствием соответствующих исследований среди магистрантов СПГХПА им. А. Л. Штиглица. В статье освещен, прежде всего, конфликт ручного труда и цифрового дизайна, связанный с развитием цифровых технологий. В настоящий момент информационные технологии развиваются с большой скоростью. Человек, привыкший к рамкам традиций, принятыми его культурой и эстетическими ценностями, сложно выходит за пределы своих представлений. Тогда как технический прогресс ориентирован на новое мышление, нового человека и на новые взгляды в мире моды, культуры, искусства.

Инсталляция – форма современного искусства, в которой автор свободно использует любые средства для передачи образа и сохранения общей целостности. Впервые этот жанр появляется в 20ом веке с его первооткрывателем по имени Марсель Дюшан. Он использовал в своих работах готовые промышленные предметы, подписывал их и выставлял в качестве произведения искусства. В его текстах встречаются рассуждения о «вкусе». «Я швырнул им в лицо полку с писсуаром, и теперь они восхищаются их эстетическим совершенством», - писал он в 1962 г. [1]. Сейчас инсталляция всё более актуальна. Художники используют этот вид искусства для привлечения внимания об экологических проблемах, нравственных и внутренних переживаний личности. Используя современные технологии, это удастся сделать ярче и острее! Искусство – это разговор. И такой язык как инсталляция позволяет представить свою мысль в объемно-пространственном решении, а иногда и полноценно ощутить эффект от увиденного и глубоко почувствовать то что хотел донести автор.

В проекте Чарльза Сэндисона «Living rooms» (2001) на стенах зала возникали, курсировали, сталкивались и исчезали всего 10 слов: мать, отец, женщина, мужчина, ребенок, старик, мертвец, пицца, опасность и вирус. В этом своеобразном «театре слов» световые и буквенные последовательности убивали или порождали другие: «мужчина», соединяясь с «женщиной», становился «отцом» и производил «ребенка», а попадая на «вирус», становился «мертвецом».

«Ирина Дрозд утверждает, что социальные сети, чаты, ЖЖ и блоги легко заменили непосредственные контакты между людьми, и что это породило некую закрытость и отстраненность даже среди друзей. Ей захотелось показать этот мир, состоящий из множества «тонких кож», скрывающих яркие лица, которые так сложно рассмотреть через пелены комплексов и страхов» [2].

Street Art – вид искусства является полной свободой в выражении своей мысли и часто граничит с вандализмом. Художники этого направления создают свои работы по личной инициативе, не заботясь о мнениях окружающих, их деятельность не является коммерческой. Их творчество представляет собой рассуждение на социально важные, вызывающие или к чему-то призывающее темы. Они выражают себя в граффити, трафаретных надписях, плакатах с включением объемных изображений, скульптурных решениях. Их работы всегда эмоциональны. Этот современный вид искусства всё чаще встречается в галереях и в некоторых странах является интересной и запоминающейся достопримечательностью.

«JR – художник, о котором практически ничего неизвестно – проникает глубоко в городскую среду, неожиданно проявляясь в трущобах Парижа, на стенах домов Ближнего Востока, на разрушенных мостах Африки, в фавелах Бразилии. Люди, которые живут за чертой бедности, находят это совершенно бесполезным, но очень красивым. И они не только любят эти работы, они участвуют в их создании: несколько пожилых женщин вдруг на целый день превращаются в модели, а дети на неделю становятся художниками. На этих подмостках искусства нельзя отделить актеров от зрителей. JR владеет самой грандиозной картинной галереей в мире, привлекая внимание людей, которые не ходят в музеи. Его творчество объединяет искусство и действие, повествует о свободе и обязанностях, личности и ограничивающих рамках» [3].

В области дизайна костюма (моды) тоже происходят значительные изменения. Цифровые технологии позволяют создавать текстиль с любой сложностью рисунка и с любыми эффектами, эти новые технологии также доступны для современного дизайнера, как и компьютерные программы, предназначенные для обработки графических изображений векторным или растровым способом.

По мнению автора, искусство должно идти в ногу со временем. Ведь только оно способно рассказать о душе человека, тогда как современный технический мир уходит далеко вперед, не задумываясь о всех последствиях которые происходят внутри личности. Технический прогресс часто оказывается не для человека, а над человеком. Меняются понятия о красоте, меняется представление о моде, но диалог всегда остается, но вести его нужно на языке современном.

## Литература

1. *Марсель Дюшан* // URL: <http://ru.wikipedia.org/> (дата обращения: 28.03.13).
2. *Стерильная чистота* // URL: [http://galleryfineart.ru/exhibitions/sterilnaya\\_chistota/](http://galleryfineart.ru/exhibitions/sterilnaya_chistota/) (дата обращения: 30.03.13).
3. *Уличное искусство от JR* // URL: <http://fototelegraf.ru/?p=51972> (дата обращения: 31.03.13).

**УДК 677.3:677.024**

**О. С. Кулабнева**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Шелководство и ткачество в России в XVIII веке

Специфика ткачества шелка в России состоит в становлении сложного процесса шелкового производства от зарождения до выхода продукции европейского уровня, укладывается в период XVII – XVIII века. Именно в этот период в русском искусстве начинает проявляться национальные черты и самостоятельные стилистические особенности.

Древняя Русь пользовалась шелковыми тканями исключительно восточного происхождения. Первые попытки изготавливать собственный шелк, столь ценный тогда на Руси, были предприняты в конце XVI века царем Федором Иоановичем.

Достоверные сведения о разведении в России тутовых садов относятся к периоду правления царя Алексея Михайловича. С этих времен насаждения тутовых деревьев проводились не только под Москвой и в Астрахани.

Петр I, продолжая дело, начатое его отцом, запретил под страхом смерти вырубать в Астрахани тутовые деревья, от которых разводились тутовые сады в Симбирске, Москве, Харькове и других юго-западных губерниях. По его указанию были созданы тутовые сады в Киеве и Константинограде, на Северном Кавказе, по Тереку, в Ставропольском крае [3].

Подчеркнем, что речь идет не только о шелкоткачестве, но и о разведении шелкопрядов для получения шелковой нити. Известно, что за время царствования Петра I была создана новая отрасль мануфактурной промышленности: в городах, связанных водным путем с Персией – Астрахани, Казани, Ярославле, Москве, Петербурге – заработало 14 шелкоткацких мануфактур. Кроме стремления избавиться от ввоза из Европы шелковых тканей Петр I надеялся отказаться и от закупки персидского сырья для их производства [4]. Последовательно и энергично он налаживал изготовление собственного шелка-сырца.

В 1714 году создается первая фабрика истопника А. Я. Милютина в Москве по производству шелковых тканей. Там производили парчу, бархат, штоф, атласы, различные легкие материи и ленты.

Вскоре подобные фабрики возникают во Владимире, Ярославле, Вологде, Казани и Астрахани. В 1717 году в Москве же создается фабрика «шелковых парчей» с привилегией на пятьдесят лет продавать свою продукцию беспошлинно. В 1725 году в Москве уже три шелково-парчовые фабрики, пять ленточных, две фабрики шелковых платков и одна для изготовления шелковых чулок, а в Киеве по указу Петра I на Подоле устроен первый на Украине шелковый завод, работавший, правда, на привозном сырье.

Большие усилия для введения на Руси шелководства предпринимала императрица Елизавета Петровна. В 1752 и следующих годах она направляет гетману К. Г. Разумовскому специальные предписания о разведении тутовых деревьев для шелководства.

О том, что указы эти украинскими магнатами выполнялись, свидетельствует наличие старых тутовых деревьев в парках бывших помещичьих имений, в том числе и в садах в Яготине, бывшем владении графов Разумовских. Безусловно, разводили и шелковичных червей, но сведений об этом почти не сохранилось, так как впоследствии шелководство пришло в упадок.

Наиболее интенсивно шелковые заводы начали создаваться со времени царствования Екатерины II. В 1763 году генерал-поручик Е. А. Щербинин, управляющий украинским наместничеством, получил высочайшее повеление императрицы, в котором говорилось, что крепости и хутора, состоящие в ведомстве Новороссийской губернии, Екатеринославской провинции, отданы в полное управление генерал-поручику Е. А. Щербинину для шелкового производства.

Образцы первого украинского шелка были представлены Е. А. Щербиным лично Екатерине II. Но шелк этот оказался хуже ахтубинского.

Особое внимание было обращено на Крым и Харьковскую губернию. Здесь ввели даже специальные должности «командиров шелковых заводов», а в 1775 году появилось первое русское руководство, правда, рукописное, по шелководству. Много труда для привития населению навыков по разведению шелковичных червей вложил приближенный Екатерины Г. А. Потемкин. Увлечение Г. А. Потемкина разведением шелкопрядов в тяжелое для России время поражало многих иностранных послов при царском дворе.

В 1793-94 гг. П. С. Паллас (немецкий учёный-энциклопедист, естествоиспытатель, географ и путешественник XVIII в.) изучает природу юга Украины и Крыма. По результатам своих исследований он представил на имя П. А. Зубова, сменившего на посту правителя южных губерний умершего к этому времени Г. А. Потемкина, записку «Общие замечания о Тавриде и о способах приведения ее в цветущее состояние» [1]. В этой за-

писке П. С. Паллас высказывает свое мнение о перспективах развития в этих областях технического и лекарственного растениеводства, а также шелководства. Многие предложения ученого вскоре были проведены в жизнь, о чем свидетельствует ряд указов, относящихся к шелководству в южных губерниях России: о ликвидации казенных шелковичных плантаций и передаче их в частные руки; о бесплатной раздаче семян шелковицы и шелковичной грены всем желающим; о введении вознаграждений для отличившихся в насаждении тутовых деревьев; о назначении особых инспекторов для наблюдения за ходом развития шелководства.

Примерно в это же время известный мыслитель, писатель, провозвестник революционных идей в России А. Н. Радищев пишет пространную статью «Письмо о китайском торге», в которой много внимания уделяет торговле китайским шелком в Сибири и распространению его в центральные районы России, высказывает ценные мысли о развитии русского шелководства [2].

В 1797 году был издан указ о разведении казенных тутовых садов в селениях и станицах Ставропольской губернии. Эти сады были заложены в 35 пунктах. В эти же годы издаются указы, согласно которым жители всех сел, станиц и городов должны ежегодно выращивать у себя не менее десяти тутовых деревьев. За это им предоставлялись различные льготы: освобождение от военной повинности, денежные и иные награды. Не исполнявшие эти указы подвергались различным наказаниям. Для обучения местных жителей шелководству в Ставрополь и окрестные села командировались специалисты. Были учреждены должности инспекторов шелководства, постоянным местопребыванием которых был город Кизляр.

Однако, несмотря на все усилия царского правительства и отдельных вельмож, учреждение шелковых школ и заводов в Ставропольском крае, в Астрахани, на Ахтубе, в Новороссийском крае, в Таганроге и Симферополе, в знаменитом Никитском ботаническом саду, в Киеве, Харькове и Полтаве и в других районах юго-западной России не принесло ожидаемых результатов. Все дело в том, что меры, принимаемые правительством, носили характер принуждения. Шелководство было тяжелой и обременительной повинностью для народа.

Процесс становления русского шелкоткачества протекал медленно, сказывалось отсутствие опыта в производстве такого рода изделий, отсталая техническая оснащенность, инерция русских мастеров в освоении новых технологий и модных узоров.

По этим причинам со второй половины XIX века шелководство, развившееся на первых порах, резко сокращается. Если в начале века на юге России получали 364 пуда в год шелка-сырца, то к середине века количество его упало вдвое и продолжало в дальнейшем быстро сокращаться.



Интерес к шелкоткачеству, начавшийся в XVI веке, послужил отправной точкой для развития новой отрасли промышленности. Петровское время дает огромный толчок развитию промысла. Так, в 20-е годы XVIII века уже существует от 10 до 15 шелковых фабрик, к 1761 – 50, к концу столетия – более 350 шелковых мануфактур. XVIII век для России стал поворотным в шелкоткачестве, открыл новые возможности для развития отрасли, в это время закладываются основные принципы и традиции, создается база для дальнейшего совершенствования ремесла.

#### **Литература**

1. *Паллас, П. С.* Краткое физическое и топографическое описание Таврической области / П. С. Паллас; Пер. И. С. Рижский. – СПб.: Императорская типография., 1795. – 72 с.
2. *Радищев, А. Н.* Полное собрание сочинений: в 3 т / А. Н. Радищев; под ред. Г. А. Гуковского, В. А. Десницкого. – М.-Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1941. – Т. 2. – 419 с.
3. *Радкевич, В. А.* Великий шелковый путь / В. А. Радкевич. – М.: Агропромиздат, 1990. – 169 с.
4. *Цейтлин, Е. А.* Очерки истории текстильной техники / Е. А. Цейтлин. – М., 1940. – 148 с.

**УДК 677.076.24**

**О. Л. Алексеева**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Авторский войлок в современной западной и российской моде 1990 – 2010-х гг.**

Валяние войлока – древнейшая технология получения нетканого материала, которая насчитывает более 4 тысяч лет. Войлок сопровождает человека с тех пор, как были приручены овцы. На сегодняшний день валяние – один из наиболее популярных видов домашнего рукоделия и коммерческого хэнд-мейда. Особый интерес представляют аксессуары и украшения из валяной шерсти.

Обращение к войлоку как материалу для дизайнерского творчества прошло определенные исторические фазы. Фольклорный стиль породил направление «лоу-тек» («низкие технологии»), в котором войлочные аксессуары органично соседствовали с вышивкой, плетением и другими видами рукоделия. Во многом данное модное течение основывалось на моде хиппи, зародившейся в предшествующем периоде.

Нельзя сказать, что развитие авторского войлока строго делится на временные периоды. Но, тем не менее, возможно отметить ключевые особенности работы с войлоком, её основные тенденции на протяжении от 1990-х до 2010-х годов.

В 1990-е годы аксессуары из войлока, в основном, ограничиваются бижутерией, к примеру, это могут быть подвески, серьги, браслеты и кольца, броши, бусы и брелки. Подобные изделия декорировались с помощью акриловых красок, бисера, пайеток или страз, часто сочетали различные фактуры.

В линии авторского войлока начала 2000-х представлены: интерьерные сумки из войлока (фетра), войлочные вазы-кашэ для эстетичного хранения, войлочные аксессуары комфорта в виде подушек различного назначения, жабо и броши из войлока (фетра) для украшения одежды, сумки-клатчи для ценителей необычных вещей.

В контексте данного периода можно рассмотреть творчество Лизы Джордан. Она использует основной принцип работы с войлоком начала 2000-х: сочетание разнородных фактур. В её работах основой служит натуральное дерево, которое не просто декорируется войлочным элементом, а является полноценной частью композиции. Очень высокое качество валяния позволяет художнице создавать тонкие и гармоничные по колористике пейзажные миниатюры. Закат над лесом или сумерки, дерево на опушке, покрытая цветами полянка, набегающая на берег моря волна, уходящее за горизонт поле с оранжевыми колосьями, – те немногие варианты войлочных картин, которые можно увидеть на украшениях, сделанных Лизой Джордан.

Ближе к середине периода войлочные аксессуары выходят за рамки традиционных форм: украшений и головных уборов. Начинается переход к более крупным изделиям. На примере творчества американской художницы Дженни Жиль можно видеть, как традиционные валяные шарфы становятся не только объемными пестрыми палантинами, но и объемными скульптурными воротниками-жабо, цветастыми пончо, платьями и пальто.

В технологиях производства авторского текстиля периода 2010-х годов происходит значительный скачок в сторону уникальности и функциональности. К подобным изделиям можно отнести дизайнерские платья-скульптуры, выполненные в технике мокрого валяния и нунофелтинга: изделие формируется без швов на конкретную фигуру, сразу с подкладочной тканью (например, пальто), минуя использование швейной машины. Такими работами художников-модельеров Дианы Нагорной и Юлии Швындя, Элины Саари, Вилте Казлаускайте.

Элина Саари – текстильный дизайнер и квалифицированный специалист по фелтингу. Завораживают своей красотой и необычностью головные уборы, изготовленные этой талантливой мастерицей. Творчество финской художницы во многом эпатажно, но именно оно определило ключе-

вую тенденцию работы с войлоком в 2010-х годах: яркость, нарочитость, объемность. Войлочные аксессуары перестали быть камерными и уютными, в современном модном образе их роль – привлекать внимание к индивидуальности владельца.

Эта тенденция прослеживается и в творчестве других мастеров.

Диана Нагорная начинала работу с войлоком с создания авторских кукол из шерсти, в которых воплощала истории жизни разных людей, реальные и вымышленные. Наряду с этим творческие замыслы нашли своё воплощение в изготовлении аксессуаров, сумок обуви и одежды в этом удивительном материале. На выставке «Формула Рукоделия» осенью 2011г. совместно с Юлией Швындя показала свою первую коллекцию одежды «Весна, лето, осень, зима... и снова весна». Их работы отличает безупречный стиль и завершенность каждого образа. Авторский взгляд на войлок делает каждую вещь неповторимой и запоминающейся. Гармоничное сочетание натуральной кожи и войлока, интересный крой, внимание к деталям. Одежда для свободной и уверенной в себе женщины, созданная с большой любовью и теплом.

Работы Дианы Нагорной, в основном, крупноформатные – это пальто, платья, куклы. Но есть и интересная линейка аксессуаров, в частности, сумки. В качестве примера нетрадиционного использования войлочной фактуры можно показать сумку с имитацией меховой отделки.

В этой коллекции их несколько, все они передают фактуру овечьей шкуры – от каракуля до мутона. Дополнением выступает тонкая кожаная оплетка и кожаные ручки.

Вилте Казлаускайте работает в основном в технике нуно-войлока, используя натуральные шелковые ткани. Она использует шелк различной плотности, как однотонный, так и разноцветный – он хорошо и легко драпируется, дает тонкую и нежную фактуру. Особенно красиво смотрятся платья из этого материала, окрашенного черным чаем – нежный бежевый тон подчеркивает тонкую структуру ткани. Войлок – материал не только очень пластичный, но и очень прочный. Такие характеристики позволяют современным дизайнерам делать из него вещи практичные и долговечные, которые при этом поражают воображение своими формами и расцветками. Многие вещи из войлока неповторимы, так как, в основном, делаются вручную и воплощают определенную концепцию.

В конце XX века войлок становится материалом эстетствующих субъектов. Войлок оказался универсальным материалом для любых творческих экспериментов. Из него начали делать стильные и даже авангардные вещи. Таким образом, культовый материал кочевых народов стал достоянием дизайна и искусства.

**С. А. Бялковская**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Ретро стиль как социокультурный феномен современности: 2000–10-е года**

*«Лучший пророк будущего есть прошлое»  
Джордж Байрон*

В творчестве каждого дизайнера костюма важную роль играет творческий источник, вдохновляющий на создание моделей коллекции. Таким инспирирующим источником могут быть объекты материальной культуры прошлого, объекты природы, произведения искусства, мода прошедших десятилетий XX века. Говоря о привлечение в современный костюм корсета или кринолина, линии ампира или элементов костюма готического стиля, используется термин «мотивы исторического костюма». Когда же речь идет об использовании в дизайне современного костюма элементов моды прошедших десятилетий XX века употребляется термин «ретро мода» или «ретро стиль».

Условная граница деления костюма на исторический и современный проходит по 1914 году. Трагические события первой мировой войны существенно изменили роль женщины в обществе и не могли не повлиять на её костюм. Именно в это нелегкое время произошли революционные изменения во внешнем образе и облике женщины. Изменения были настолько радикальные, что, именно, с этого времени началась эра современного костюма. С этого времени мода увеличивает свой темп. Сменяемость форм костюма идет по десятилетиям, каждое из которых имеет свою яркую образную характеристику. Именно острота образного решения привлекает дизайнеров современности, желание привнести в свои модели аромат прошедших десятилетий, обогатить образное решение современного костюма. 1920-е годы дали европейской моде образ «а-ля гарсон» - женщины мальчика с плоской грудью, узкими бедрами, с сигаретой во рту. Женщина 30-х богемная и утонченная – «женщина линия», подчеркивающая свою женственность изысканными нарядами – продукт Новой Экономической Политики Советского государства. Мужественная женщина 40-х – женщина товарищ, женщина солдат, способная наравне с мужчиной отстаивать независимость своей Родины и трудиться в мирные дни. Женственный и элегантный стиль 50-х сменяет более острый и порой агрессивный образ женщины «вамп» 1960-х годов. 1970 –е годы запомнились движением хиппи, свободой в поведении и раскрепощенностью в костюме. В 80-х годах дизайнеры вновь воспели мужественную женщину, однако стиль «ми-

литари» существовал наряду со стилем «диско», дерзким и авангардным, часто шокирующим, утвердившимся в это же время. 1990-е годы, годы экономического кризиса дали истории современного костюма стиль «гранж». Дизайнеры в своих коллекциях использовали искусственно состаренные фактуры тканей и материалов, необработанные края деталей костюма, «дикие» края меха, эффекты линялости, потертости, жатости, непрокрашенности. Именно в этот период мода сделала акцент на разработке поверхности текстильных материалов, искусственных и натуральных кож, меха, появилось большое многообразие фактур тканей. Что же касается женского образа, то он соответственно несет на себе отпечаток кризиса. По подиумам шагали анарексичные топ-модели с невыразительным макияжем.

Практически все, вышеупомянутые стили послужили прообразами модных направлений первого десятилетия XXI века, где смена модных направлений измерялась уже не десятилетиями, а сезонами. К началу миллениума дизайнеры осознали, что на протяжении 20 века модельеры разработали практически всевозможные формы женского силуэта. До середины 2000х годов в моде были популярны мотивы исторического костюма, однако после этого времени начинается возврат в прошлое, черпание вдохновения из далеко забытых лет.

Одна из наиболее ярких коллекций 2012 года выполненная в ретро стиле 20-х и 30-х годов – модели одежды разработанные Roberto Cavalli. Дизайнер интерпретировал данный период с помощью шикарных, полупрозрачных длинных, источающих сексуальность, украшенных прозрачными вставками и стразами платьев. В сочетании с цветочным и леопардовым принтом платья выглядят ультрасовременно, но все же заниженная линия талии рассказывает зрителям об испирирующем источнике дизайнера. Геометричная форма плеча смокингов, легкие ткани, животные и растительные мотивы, использование кружева, перьев страза и пайеток – последние тенденции уходящего года. Данная коллекция сочетает в себе утонченность и шик 30-х годов и элегантность эмансипированной женщины наших дней.

Другая, не менее привлекательная коллекция, вдохновленная 50-ми годами – коллекция модного дома Dior от 2011 года. John Galliano разработал уникальные платья классического силуэта New Look, несмотря на это, модели одежды выглядят актуально, модно и уточенно. В данной работе дизайнер использовал современные ткани с отливом, цвета тенденций осень-зима 2011-2012, уникальное решение плечевого пояса, кропотливое декорирование ручной работы, многослойность и объем. Как всегда, коллекция модного дома Dior выглядит роскошно и элегантно, но в тоже время напоминает зрителю о далеких 50-х годах прошлого столетия.

Совершенно невозможно определить какое десятилетие ретромотивов используется в тех или иных годах. Они взаимодействуют парал-

лельно друг с другом создавая все новые и новые направления в одежде. Фактор времени не является определяющим для возврата той или иной формы костюма из прошлого. Социальные события, уровень экономического и культурного развития общества – безусловно, играют главную роль.

На рубеже XX – XXI века историки моды говорили, что XXI век не даст новых форм в костюме, двадцатый век исчерпал все возможные варианты их соединения, но дизайнерам не стоит огорчаться. Благодаря стремительно развивающейся текстильной промышленности многих стран мира, появилось огромное количество тканей и материалов для одежды, не виданных ранее. Те, же самые силуэты – прямой, трапеция, овальный, икс-образный силуэт, выполненные из тканей и материалов XXI века будут выглядеть совершенно по новому. Здесь же следует упомянуть и о новых технологических приемах обработки, которые становятся более «облегченными» и придают модному изделию современный вид.

Анатоль Франс сказал: «Если я бы мог выбирать из всего множества книг, которые выйдут через сто лет после моей смерти, угадайте, какую бы я себе выбрал? Не был бы это ни роман, ни исторический трактат... Я бы взял журнал мод, чтобы увидеть, как будут одеваться женщины через сто лет после моей смерти. И их одежда мне бы сказала больше о будущем человечества, чем все философы, министры, проповедники и ученые» [1, с. 143].

#### **Литература**

1. *Васильев, А. А.* Этюды о моде и стиле / А. А. Васильев. – М.: Альпина нон-фикшн : Глагол, 2008. – 143 с.

**УДК 687.016:334.7**

**О. К. Зайцева**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Международная деятельность Ленинградского Дома моделей одежды**

В последние десятилетия среди вопросов, выдвигаемых российскими историками на первый план, становится актуальной тема отечественной моды. В Советском Союзе к моде относились несерьезно. Искусство создания костюма считалось прикладным видом деятельности и не являлось важной темой для научных исследований. В 1987 году Ив Сен Лоран привез свою коллекцию в Ленинград с условием демонстрации ее в Эрмитаже. Это было настолько неприемлемо для руководства музея, что организаторам выставки пришлось достаточно долго объяснять соразмерность этих видов искусств. Только в конце двадцатого века искусство создания костюма на-

чали ставить в один ряд с живописью, скульптурой, архитектурой и выявили связь моды со многими аспектами социологических и культурологических наук.

Если речь идет о Советской моде, то принято вспоминать московских модельеров, имеющих отношение к Московскому Дому моделей одежды, (с 1948 года – Общероссийский Дом моделей одежды). Конечно, он был главным в СССР, но в то же время существовали Дома моделей в столицах Союзных республик и в крупных городах страны. К концу 1960-х годов число республиканских и региональных Домов моделей приближалось к четырем десяткам. Необходимо восстановить справедливость и начать говорить о ленинградской школе моделирования одежды, которая наиболее ярко представлена художниками-модельерами, работавшими в Ленинградском Доме моделей одежды (ЛДМО).

В 1944 году, сразу после полного освобождения Ленинграда от вражеской блокады, на базе цеха по пошиву военной формы был создан Ленинградский Дом моделей одежды. И пятьдесят лет своего существования ЛДМО был образцом в области красоты, изящества и хорошего вкуса для Ленинграда, области и всего Северо-Западного региона страны. В сороковые годы – самые тяжелые для советского народа – перед сотрудниками ЛДМО ставилась задача создания нового образа для соотечественника. Дом должен был исполнять культурно-просветительскую миссию в направлении пропаганды и воспитания хорошего вкуса у населения страны.

Помимо внутрисоюзной деятельности, ЛДМО был постоянным участником международных показов мод и фестивалей, которые проводились в социалистических странах Западной Европы. В капиталистические страны представители Дома моделей ездили в составе делегаций на международные выставки народного хозяйства, где демонстрировались достижения Советского Союза в области космоса, машиностроения, сельского хозяйства, культуры и искусства. В рамках культурной программы происходила демонстрация моделей одежды. К каждой выставке велась специальная подготовка. Сначала определялась общая концепция коллекции. Как правило, это была национальная тема, что особенно нравилось иностранцам. Одной из первых выставок, на которой ЛДМО представлял свои модели, была выставка достижений народного хозяйства 1956 года в Японии в городе Осака. Для этого показа была разработана сезонная коллекция – от верхней одежды до вечерних платьев. Главная задача была показать художественный уровень и качество пошива моделей. В разработке принимали участие ведущие модельеры недавно организованного экспериментального цеха – Мария Васильевна Антонова, Галина Петровна Светличная и многие другие, имена, которых сейчас, к сожалению, утрачены, так как в советское время не принято было афишировать личности художников, авторство обозначалось только так – ЛДМО, Ленинград, СССР. В Японии к

советской делегации относились очень тепло и радушно, с большим восторгом принимали коллекцию, в свободное время предлагали различные экскурсии, знакомили с интересными людьми, с национальной культурой. Для советского человека выезд за границу считался грандиозным событием, а тем более в такую экзотическую, неизвестную и далекую Японию. Участники выставки проходили строжайший отбор, тщательно изучались все личные данные каждого человека, родственные связи, круг знакомств, политические убеждения. Администрация Дома моделей совместно с общественными организациями проводила работу по подбору членов группы для поездок, потом кандидатов утверждали на заседании партийного бюро. Только удостоверившись в абсолютной благонадежности, советского гражданина выпускали за рубеж.

Не менее интересным и значимым было участие ЛДМО в международной выставке 1967 года в Канаде в городе Монреале. Для этого показа коллекция была подготовлена на основе народного искусства. Показ моделей одежды должен был сопровождаться соответствующим фоновым короткометражным кинофильмом. Киностудией Леннаучфильм был создан цветной научно-популярный фильм для сопровождения показа моделей, представляющий Советский Союз и его красивейшие старинные города. Ленинградским домом моделей были подготовлены модели различной тематики: «одежда для летнего и зимнего спорта и отдыха, весенние и осенние ансамбли для улицы, шубки, одежда нарядная для разных случаев, а также модели национальной одежды народов Российской Федерации. «Fashion show» шло как театрализованное представление с моделями, групповыми выходами – «Русский сувенир», «Хоровод», «Матрешка», «Спорт», с введением песен непосредственно в показ моделей. Демонстрация сопровождалась мелодиями русских народных и современных песен, а также цветным видовым фильмом (фрагменты «Ленинград», «Наш край», производства Леннаучфильм). Для использования всех привезенных моделей периодически обновлялась тематика показа и модели. Продолжительность «Fashion show» 50-55 мин. Сеансы всегда проходили при переполненном зале» [1]. За время проведения выставки коллекции демонстрировались 64 раза в павильоне СССР и несколько раз в крупнейшем деловом центре «Пляс Виль-Мари» и в «Павильоне гостеприимства». Большой интерес зрители и специалисты проявляли к моделям, в которых были использованы элементы русского костюма, особенно к красочной одежде с применением отделки золотом, жемчугом, камнями, мехом. Коллекция очень достойно представляла нашу многонациональную страну. Над моделями для этой выставки работали Г.П. Светличная, Л. Нефедова, Л. Васильева, Г. А. Шатинина.

Отношения Советского Союза и США всегда были непростыми, но культурные связи в середине семидесятых годов двадцатого века остава-



лись на сравнительно высоком уровне. В 1978 году на выставку «Советская женщина» в США были приглашены сотрудники ЛДМО – директор Татьяна Николаевна Иванова руководила делегацией, а искусствовед Татьяна Красовская и модельер Надежда Константиновна Гринько были в роли манекенщиц. На выставке были представлены различные профессии и занятия женщин Советского Союза. В течение трех месяцев два раза в день демонстрировались модели ЛДМО. Выставка начиналась в Балтиморе, потом перемещалась в Чикаго, посетителей насчитывалось более миллиона и всегда очень большой интерес был к Советскому павильону. Коллекция состояла из шифоновых и льняных платьев, шерстяных и меховых пальто, все было исполнено с русским колоритом, очень стильно, современно и качественно отшито. Модели были выполнены по эскизам художников перспективной группы ЛДМО – С. Челышевой, Л. Нефедовой, Н. Меликовой.

В 1982 году ЛДМО представлял нашу страну на Торгово-промышленной ярмарке в Дюссельдорфе, в рамках фестиваля «Мода и фольклор». Здесь были представлены работы Г. П. Светличной, Н. Э. Меликовой.

На международном уровне Советский Союз всегда с гордостью демонстрировал свои успехи в тяжелой промышленности, военном комплексе, сельском хозяйстве, искусстве. К этому списку смело можно добавить искусство костюма, о котором во всем мире узнали не без помощи ЛДМО с его замечательными мастерами. Западная Европа, Америка, Азия увидели Советский Союз с другой стороны. Работы советских «кутюрье» не уступали признанным мировым мэтрам моды по качеству исполнения, красоте, актуальности, креативности. В наших моделях проявляется огромный талант многострадальных советских модельеров, которые, несмотря на изолированность СССР от остального мира всегда были на пике моды, обладали свежим взглядом, и воплощали свое видение в лучших коллекциях. Ведь настоящее искусство не имеет границ и политической основы, оно развивается независимо от государственного строя в отдельно взятой стране.

### **Литература**

1. *Центральный Государственный архив Санкт-Петербурга. Фонд 9610-5 (Ленинградский Дом моделей одежды). Оп. 149 (Материалы об участии в выставке ЭКСПО-67 в Монреале (программа, смета, списки, отчет, переписка). – 1976. – 45 с.*

А. В. Делигиоз, И. А. Жукова

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Роль баски при проектировании женской одежды XX века

Баска – элемент одежды, для оформления изделий по линии талии. Надеть вещь с баской – самый простой способ зрительно изменить фигуру и разнообразить свой гардероб [1].

Баска способна превратить любую, даже самую скучную вещь в уникальное произведение искусства. Может быть отрезная (пришивается к юбкам, платьям, блузкам, жакетам, пальто, брюкам и др.) и съемная в виде детали, прикрепленной к поясу, корсету и др.

Индивидуально подобранная баска к особенностям фигуры способна добавить утонченности, женственности, шарма нарядам современных деловых элегантных женщин.

Одежда с баской шьется из самых разнообразных материалов – от тончайшего и невесомого шелка до плотной шерсти. Главное, чтобы материал хорошо держал форму и драпировался. Баску можно украсить и придать ей элегантный, изысканный вариант с помощью сборки, вышивки.

Свое легендарное шествие баска начала как элемент национального костюма испанских басков (отсюда и ее название). Но, по-настоящему в моду баску ввели французы. В эпоху королевы Виктории этот элемент стал украшением мужского костюма, а чуть позже – модным элементом в одежде у женщин. Баска пришивалась поверх кринолина или юбки тюрюра (рисунки 1). Низ баски украшался французскими кружевами ручной работы.



Рисунок 1. Баска поверх кринолина или юбки тюрюра

В 20 веке знаменитый кутюрье *Кристобаль Баленсиага* в одной из своих коллекций ключевой деталью сделал именно баску. И неслучайно! Кристобаль был родом из маленького испанского городка Гетерия, который был частью страны Басков. Так он хотел подчеркнуть свои корни [2].

В 1947 году Кристиан Диор создает свой женственный *New Look*. Пышная юбка и приталенный облегающий жакет выглядели бы по иному, не будь они соединены между собой баской, которая делала талию еще

тоньше, а образ еще женственней и элегантней. Баска остается неотъемлемым элементом коллекций Dior и по сей день (рисунки 2) – элемент представлен практически в каждой коллекции модного дома, а традиционные жакеты Dior являются квинт эссенцией [3].



Рисунок 2. Dior 1950 / Dior 2009

Баска была популярна и в 50-х, именно как часть жакета или платья, а не юбки. Затем этот элемент одежды был почти, что забыт вплоть до 80-х, когда вновь появился в костюмах для того, чтобы уравновесить слишком массивные плечи жакета. Баска 80-х достаточно длинная, пиджак с такой деталью составляет прекрасную пару узкой юбке и создает элегантный образ.

Баска с триумфом вернулась в современную моду, дизайнеры создают новые уникальные образы с её использованием элемента. Она может выглядеть по-разному: это может быть широкая или узкая полоса ткани, пышные банты, аккуратные крылья по бокам бедер, объемные воланы, может иметь строгие геометрические линии, быть двойной (на подкладке) или многоярусной, состоящей из нескольких слоев разной ширины и конфигурации. История моды развивается по спирали. Каждый новый ее виток преподносит сюрпризы и вносит свои коррективы во внешний вид и крой баски [4].

Существует несколько наиболее распространенных способов конструирования баски: «солнце», «полусолнце», по спирали в виде волана «килье», на основе двух окружностей, полосы материала со сборкой или складками по верхнему срезу, может быть подкройной и напоминать в деталях верхнюю часть юбки и др. Каждый из этих способов конструирования разнообразен. Все зависит от желаемого конечного результата [5].

Баска выкроенная по принципу «солнце», представляет собой круг с вырезанной серединой. Диаметр внутреннего круга, равен длине среза изделия, для которого конструируется баска. Внешний диаметр зависит от ширины баски (как правило, ширина баски задается по модели) и от выбранного внутреннего диаметра. Таким образом, радиус для внешнего круга равен сумме внутреннего радиуса и ширины баски:  $R = R_1 + Шб$ .

При конструировании баски «полусолнце» определяется количество круговых элементов для баски, для чего нужно разделить длину среза для которого конструируется баска (в основном это окружность талии, плюс прибавка на свободное облегание), на длину внутренней окружности круга. Пышность баски тесно связана с внутренним диаметром кругов и их количеством. Чем меньше внутренний диаметр круга, тем пышнее баска и тем больше таких элементов потребуется. В построенной выкройке кругового элемента баски нужно отметить направление долевой нити и учесть припуск на боковые швы (необходимо увеличить на величину припусков длину внутренней окружности при расчете числа кругов для баски).

Баску можно выкроить и по спирали в форме «кокилье» (рисунки 3). Продолжать спираль рекомендуется не более трёх витков (это максимум), иначе баска будет очень массивной и фалды не будут красиво лежать.

Оригинально смотрится баска, выкроенная на основе двух окружностей, (рисунки 4), помещённых одна в другую, напоминающих сращенных воланов «кокилье» в один виток. Чем меньше радиус внутреннего круга, тем волнистее в результате получается край баски [6].

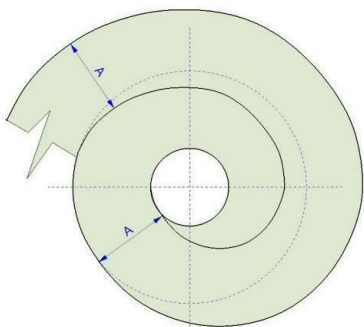


Рисунок 3. Баска в форме «кокилье»

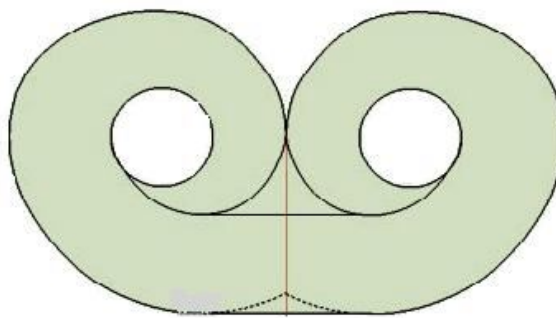


Рисунок 4. Баска, выкроенная на основе двух окружностей

Технология обработки внешнего края баски, дает нам возможность добиться желаемого результата. Срезы баски могут быть обработаны различными способами в зависимости от материала: зигзагообразной строчкой («закрутка»), швом в подгибку («московский рубчик»), обработать окантовочным швом. По краю может быть пришито кружево, бахрома, тесьма и др. Баску часто изготавливают двойной, срез при этом обтачивается. Для подкладки используют основную ткань или более легкую ткань, ткань в тональном или контрастном сочетании. Если баска плотно прилегает к бедрам, модно использовать подкладочную ткань [7].



В результате анализа и исследования роли баски при проектировании женской одежды XX века можно с уверенностью констатировать, что такой изящный, красивый женственный элемент одежды был и будет всегда актуален, особенно при изготовлении нарядной женской одежды.

В 2012 году участвуя в конкурсе, представилась возможность не только применить полученные знания при проектировании, но и продемонстрировать коллекцию современных, элегантных, стильных, вечерних платьев (рисунок 5). Изделия выполнены с аккуратными и лаконичными басками в цвет наряда. Обрамляет талию элегантный корсет с баской, что подчеркивает красивую фигуру.

Классическое черное маленькое платье от Шанель является иконой стиля. Современная молодая, элегантная девушка мечтает иметь в своем гардеробе красное маленькое платье. Такое платье представлено в разработанной коллекции и дополнено элегантным жакетом с баской.



Рисунок 5. Коллекция современных платьев с аккуратными и лаконичными басками

Баска изысканна, женственна. Она является тем элементом, который украсит самый строгий костюм, придаст шарм и женственность. Этот элемент, пришедший в моду уже более столетия назад, не потерял своей актуальности благодаря своей изысканности и стилю. А рассматривая последние коллекции сезона весна-лето 2013, с уверенностью можно сказать, что баска не собирается сдавать своих позиций.

Баска – модный элемент почти всех летних коллекций дизайнеров, с триумфом перешагнула в зимний сезон. Если летом мы носили платья и

юбки с легкими и пышными басками на талии, то зимой баска будет с аккуратными складками, более ровная и сдержанная.

### Литература

1. *Кокеткин, П. П.* Одежда: технология - техника, процессы - качество / П. П. Кокеткин. – М.: МГУТД, 2001. – 560 с.
2. *Каминская, Н. М.* История костюма / Н. М. Каминская. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 128 с.
3. *Кочедыкова, М. В.* Изысканный жакет от Dior / М. В. Кочедыкова // Ателье, 2012. – № 6.
4. *Кочедыкова, М. В.* Жакет с бантом от Valli / М. В. Кочедыкова // Ателье, 2012. – № 12.
5. *Булатова, Е. Б.* Конструирование моделирование одежды / Е. Б. Булатова, М. Н. Евсеев. – М.: Academia, 2004. – 272 с.
6. *Коблякова, Е. Б.* Основы конструирования одежды / Е. Б. Коблякова, А. В. Савостицкий, Г. С. Ивлева. – М.: Легкая индустрия, 1980. – 448 с.
7. *Меликов, Е. Х.* Технология швейных изделий / Е. Х. Меликов, Р. А. Делль, С. С. Иванов, З. В. Прошутинская, О. А. Фролова. – М.: КолосС, 2009. – 519 с.

**УДК 687.016**

**О. Н. Шилова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Воротник. История модного аксессуара**

При создании современного аксессуара должен происходить процесс творческого переосмысления традиций с учетом развития искусства, науки, промышленности, нового образа жизни людей [1].

Воротник является важным аксессуаром, который помогает завершить образ, не только в настоящее время, но и на протяжении всей истории моды. В последнее время произошло возрождение этого вневременного аксессуара: в обильном количестве появились новые интерпретации формы, декора и его места в образе костюма. Об этой динамике на рынке модной индустрии свидетельствует большое количество ассортимента воротников, выпущенных в новых коллекциях ведущими Домами Мод. Актуальность данного направления очевидна при анализе модных журналов, таких как “Elle”, “Vogue”, “Hasper’sBazaar”, “Collezioni”, “MaryClare” 2011-2012 годов выпуска, а также на базе просмотров коллекций 2011-2012 годов ведущих европейских Домов Мод, представленных в главном интернет-портале модной индустрии [2].

Разнообразие форм воротников определяется выбором покроя, объемно-силуэтного решения и конструктивно-декоративных приемов. Покрой воротника определяют по наличию и взаиморасположению линий сгиба и стойки. В современном проектировании одежды выделяют четыре основных покроя воротников: стойки, стояче-отложные, отложные и плосколежащие. Каждый покрой имеет свои особенности в зависимости от формы, размеров горловины и степени ее открытости. На замкнутой линии горловины проектируют воротники-стойки, а также закрытые стояче-отложные и отложные воротники, плосколежащие и драпирующиеся конструкции. На открытой горловине проектируют стояче-отложные воротники с отворотами, отложные воротники пиджачного типа, отложные воротники типа «апаш» и разнообразные варианты шалевых воротников [3, с. 23].

Воротник выполняет функциональную и декоративную роль в формировании общего композиционного решения модели. Новая форма возникает в результате изменения комплекса формообразующих элементов. Вариации внутренней разработки конструкции воротника могут возникать как за счет кардинальных изменений, так и при незначительных изменениях отдельных его участков. Например, при стабильной форме воротника может изменяться длина и форма его концов, внутренняя разработка конструктивно-декоративных линий. При разработке конструкции необходимо согласовывать модные тенденции с комфортом потребителя, а формообразование с общим визуальным образом, соответствующим настоящему времени. Также нужно принимать во внимание пластические и декоративные свойства используемых материалов.

Объемно-силуэтное и декоративно-конструктивное решение модели воротника зависит от потребителя: его размерных характеристик, антропометрических характеристик плечевого пояса фигуры, формы и наклона шеи, овала лица. Все это определяет особые требования потребителя к конструктивно-декоративной проработке воротника.

Эволюция преобразований воротника отчетливо прослеживается при анализе визуальных образов (картины, фрески, скульптура) и литературных описаний. Первые воротники зафиксированы еще в период Среднего Царства в Египте (2400-1700 гг. до н. э.). Назывались они оплечье – массивные широкие воротники круглой формы. Оплечье закрывало плечи и верхнюю часть груди и служило не столько защитой, сколько украшением. Также оплечье являлось знаком отличия – например, у чиновников оно было в полоску, цвет которой означал род службы. У царских слуг полосы были желтыми, у служащих храма – синими, у военных – красными. Оплечье было предметом мужского костюма.

В XIV веке появилась распашная одежда и уже через век - в XV - жакет мужского костюма имел стоячий воротник. Упленд (мужская длинная распашная одежда) имел шалевый воротник. Роб (мужская накладная

одежда) характеризовался стоячим воротником и разрезом у ворота. Воротник использовался и в женской одежде, например, воротник мог иметь нарамник – круглый плащ с разрезом спереди, застегнутым пряжкой, вырез для головы иногда окаймлялся меховым оплечьем в виде круглого воротника. Также мехом мог окаймляться вырез платья эпохи бургундских мод, или иметь шалевый воротник. Во Флоренции в это время мужская сорочка по краю горловины отделялась тесьмой, кружевом или зубцами ткани, что дает возможность предположить об имитации воротника.

Воротник был неотъемлемой частью испанского костюма в эпоху Возрождения. Он назывался фреза и представлял собой принадлежность костюма представителей разных сословий. Исследователь в области истории костюма О. В. Катаева приводит подробное описание воротника-фрезы: «Туго облекая шею, воротник заставлял держать голову прямо, придавая надменный и горделивый вид испанцам-аристократам. Воротники сильно крахмалились, их делали из дорогих кружев, которые стоили баснословно дорого. Часто стоимость воротника значительно превосходила стоимость всего костюма» [4]. Данный воротник принадлежал и к женскому, и к мужскому костюму. Также популярен был гофрированный воротник – изготавливаемый из тончайшего полотна и обшиваемый металлизированным золотым или серебряным кружевом. Сначала фреза имела круглую монолитную форму, а позже часто раскрывалась спереди в «воротник Стюарт». К началу XVII века воротник преобразился в высокий кружевной веерообразный «воротник Медичи».

Во Франции в середине XVII века были характерны (в мужском костюме) белые рубашки с широким отложным воротником, которые также отделялись дорогими кружевами ручной работы. Такой воротник использовался в верхней одежде – в кафтане. В 1665-1670 году воротник убирают с кафтана, вместо него используют белый, украшенный кружевом галстук – кроат, завязываемый бантом. Во второй половине XVII века появился новый аксессуар, заменяющий воротник – косынка. Она была прозрачной, ее накидывали на плечи и закрепляли на груди с помощью брошек и бантов.

В эпоху Просвещения (XVIII век) сорочка мужского костюма в стиле Рококо обязательно украшается высоким жабо и кружевами на манжетах. Также в костюме использовали нашейные платки, которые далее к середине века трансформировались в галстуки. К концу века в моду вошел фрак со стоячим воротником, который украшался вышивкой и богатой отделкой. В это время на моду повлияла Англия: во всей Европе носили английскую верхнюю одежду с воротником – редингот[4].

Новый вид воротника появился во времена Наполеоновской Империи (1804-1815): одним из главных предметов мужского костюма являлась белая рубашка с крахмальным воротником-стойкой, который доходил до



шек. Воротник получил название «фатермордер» - «отцеубийца», так как был похож на орудие пытки. Со второй четверти XIX века простой накрахмаленный воротник постоянно является частью рубашки, составляющей обязательный предмет мужского костюма. Также можно отметить такое интересное изобретение, этого периода, как пальто «каррик» - мужское пальто с несколькими воротниками. Женские платья в начале XIX века дополняли разнообразные воротники в виде небольшой фрезы, плиссированной оборки, стоечки, а также шали или пелеринки. В 40-е годы – годы женской эмансипации – лиф украшается отложным воротничком. Последнее десятилетие XIX века в прикладном искусстве и моде отмечено влияние стиля модерн, который отличался асимметрией форм, плавными линиями силуэтов. Неимущие классы носили цветные рубашки, а более обеспеченные - белые рубашки с разрезом, на пуговицах, со стоячим или отложным воротничком и накрахмаленными манжетами. Неотъемлемым элементом мужского костюма также являлся галстук. В 50-е годы XIX века галстук имел форму банта, а в 70-е годы предпочтение отдавалось ленточному галстуку. В 90-е годы женские платья шились с узким лифом, высоким закрытым воротником, юбкой клеш, узкими рукавами. Женская фигура приобрела форму, напоминающую слегка изогнутую букву «S» [5].

Сегодня воротник это не только логическая часть рубашки, но и самостоятельный модный аксессуар. Случилось это благодаря дизайнерам, которые вспомнили о таком изобретении, как съёмный воротник. Создание съёмного воротника стало важным открытием для всех женщин. Декорированный воротник является реальным способом разнообразить серые офисные будни, соблюдая при этом дресс-код. С его помощью можно придать не только выразительность простому платью, но и новое звучание старому. Богато расшитый бисером, пайетками или камнями съёмный воротник способен заменить собой колье. Кроме того, можно взять с собой несколько вариантов воротничков, с помощью которых можно изменить образ в течение дня от бизнесвумен до изящной кокетки. Удобство в эксплуатации воротничка – его мобильность, транспортабельность и доступность являются важными характеристиками для современного аксессуара и весомым аргументом для покупателя.

В результате проведенного анализа можно утверждать, что воротник является неотъемлемой частью костюма, как мужского, так и женского на протяжении всей истории моды. У этого аксессуара имеется своя богатая история, с взлетами и падениями, забвением и возрождением, традициями и новациями. Закономерно, что в наш цифровой век, когда мода, по большей части, не предлагает нового, а интерпретирует исторические мотивы, этот маленький помощник – воротник, сегодня вновь на пьедестале. Взяв во внимание всё вышеизложенное, становится очевидным актуальность проектирования аксессуара в виде съёмного воротника.

## Литература

1. *Абуталинова, Л. Н.* Использование национальных элементов при разработке современной одежды / Л. Н. Абуталинова. – Казань, 2000. – 79 с.
2. *The Online Home of Fashion: News, Runway Shows, Trends, Fashion Models, Designers, Shopping, Beauty & More* // URL: <http://www.style.com> (дата обращения 12.03.2013).
3. *Ахмедулова Н. И.* Автоматическое проектирование одежды по визуальному образу: узел «горловина-воротник» / Н. И. Ахмедулова. – Иваново, 2005. – 134 с.
4. *Катаева О. В.* История костюма: учеб. / О. В. Катаева. – Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009.
5. *Герасимова, Ю. Л.* История костюма и моды / Ю. Л. Герасимова. – Омск, 2002. – 97 с.

УДК 687.122:392.51:655.05

**А. И. Дамницкая**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### Диктатура свадебной моды в журналах

*Свадебное платье — главный атрибут истинной любви*  
*Эвелина Хромченко*

Свадьба – одно из самых желанных событий в жизни человека. С самого детства еще из сказок нам создают этот образ волшебного дня, когда начинается заветная счастливая жизнь. Какая девочка не мечтает о принце, будущем муже, или мальчик, которого не ждет принцесса?

В итоге в течение взросления раз за разом продумывается новый сценарий торжества, и, казалось бы, что все уже готово, но на деле все оказывается не так.

Эпохи принцев и принцесс давно прошли, каноны канули, но миром по-прежнему правит мода, которая сейчас меняется весьма стремительно. В современной свадебной моде уже нет никаких правил, теперь все основывается на желаниях жениха и невесты. И самый главный критерий - свадьба должна пройти идеально. Для этого необходимо подобрать свадебное платье и костюм, время года, формат торжества и многие другие параметры, ориентируясь на свои предпочтения и возможности. В решении данных вопросов человеку необходима информация, которую он получает из различных средств массовой информации. Таким образом, цель исследования – изучить формирование ориентиров свадебной моды под

влиянием СМИ, а в частности рекламы, как более частого первоисточника и метода привлечения клиента.

Основными терминами данного исследования являются реклама и свадебная мода. «Реклама – это информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на привлечение внимания к объекту рекламирования, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке» [4]. Свадебная мода – это одно из направлений модной индустрии, приуроченное к венчанию и бракосочетанию.

По данной теме есть большое количество книг и статей, но в них чаще всего рассматривается влияние рекламы на общество в целом, из которого можно сделать определенные выводы и спроецировать их непосредственно на тему о «влиянии рекламы на свадебную моду». Существует ряд книг, которые следует отметить в данном исследовании: Гиниятова Е. В. «Реклама в коммуникативном процессе: учебное пособие» [1], Барт Р. «Система Моды. Статьи по семиотике культуры»[2], Туркина О.В. «Пипшоу (идиоадаптация образа женщины в российской телерекламе)»[3]. В них хорошо раскрывается понятие рекламы, рассказывается о влиянии масс-медиа на общество и моду в частности.

На сегодняшний день существует множество источников влияния на человечество, которые его формируют. Одним из них является СМИ. И важным ответвлением в данной области является реклама, из которой потребитель получает информацию об изделиях, услугах, трендах, торжествах, об отношениях в обществе и так далее. В ней представляется устройство некоего идеального мира с использованием реальных вещей. И этот «идеальный мир» в данной индустрии чаще всего наблюдается в печатных изданиях или же на просторах интернета. Так что же в итоге видит потребитель? Рассмотрим некоторые примеры.

Самое распространенное, с чем сталкиваются жених и невеста, это различные каталоги и журналы, в которых представлен весь спектр услуг, который будет необходим. В Санкт-Петербурге особым спросом пользуются такие журналы: «Style wedding», «Brides», «Wedding», «Петербургская свадьба». Помимо этих, есть еще и другие зарубежные журналы, которые встречаются реже, либо продаются только в определенных местах «In style wedding», «Real wedding», «Weddings», «Cosmopolitan bride», «True bride». Важным в данном случае является именно подача данной информации: минимум текста, максимум изображений, которые представляют собой идеальный завершённый образ, который продуман вплоть до кончиков ногтей, а порой и, более того, включая интерьерное решение. Посредством этого создатель пытается донести до аудитории определенную мысль, настроение, чувство, оценку и отношение. Человеческое сознание фокусируется на нем и отображает его в подсознании.

Помимо этого, также не стоит забывать и о тексте. Он не менее важен, несмотря на его количество, которое подобрано и сформулировано так, чтобы как можно более четко и ярко закрепить у потребителя в воображении данный образ. Чаще всего встречаются такие слоганы: 1) «Делай как мы! Свадьба как у кинозвезд золотого Голливуда, супермоделей восьмидесятых, красавиц глэм-рока. Стиль вечеринки диктует выбор платья»; 2) «perfectly beautiful»; 3) «The Ritz where the fairytale begins»; 4) «Совершенное платье для совершенного дня»; 5) «Самый свадебный цвет в обрамлении черного, как бриллиант в дорогой оправе». Нестандартные модели, необычные фактуры, неожиданные сочетания – для невест, которые готовы на эксперименты и не хотят быть как все. В результате получается, что реклама, представляя некие «идеальные объекты», фактически программирует человека на его приобретение, дабы получить для себя самое желанное и идеальное.

Роль рекламодателей в данной ситуации весьма важна и двулика. С одной стороны они при помощи рекламы как бы дают подсказку потребителю на то, как окружающий мир сейчас воспринимает данную индустрию и каких действий он ожидает. С другой же они тем самым отчасти загоняют молодую пару в определенные рамки, рекомендуя определенные правила поведения, представления о предназначении и о чувствах партнеров. Потребитель, находясь в заложниках рекламы, слышит не просто фразу «купи эту вещь», а его затуманенный разум воспринимает это как «подари себе платье своей мечты, хорошее настроение, уверенность в себе, сексуальную привлекательность для другого пола, самоудовлетворение и, наконец, идеальный образ, образ с обложки!». «Реклама повествует об объектах желаний, поэтому она и обладает для нас определенной привлекательностью. Мир желаний — это и есть мир рекламы» [1]. Выходит, что даже одно из самых главных торжеств в жизни становится успешно продаваемым объектом на всех уровнях ценностей. Но и здесь есть оборотная сторона медали, как подметила Юдит Вильямсон, «что мы покупаем не платье, колготки, туфли и костюм, а «самих себя» [3].

Подводя черту под всем вышесказанным, следует вновь отметить известную истину «на вкус и цвет товарища нет», так и свадьба - у каждого она своя. В наше время нет никаких особых ограничений, и потребителю предоставлен огромный выбор, который настолько велик, что порой человека начинает кидать из крайности в крайность. И не так важно будет это слепое следование навязанным тенденциям, или их полное отрицание, копирование эталонов красоты или заросшие пылью традиции, к слову и колесо вновь изобретать никто не просит. Здесь важно иное. И этим самым главным на фоне быстроменяющегося мира должно оставаться собственное мнение, которое является ключевым в данном вопросе. Выбирая тот или иной цвет, интерьер, фасон и так далее нужно не забывать какое впе-

чатление требуется создать. Основываясь на своих вкусах и предпочтениях, понимая семантику цветов и гармоничность их сочетания, можно создать неповторимый образ, который будет нести особый смысл.

### **Литература**

1. *Гиниятова, Е. В.* Реклама в коммуникативном процессе: учеб. пособие / Е. В. Гиниятова. – Томск: ТПУ, 2009. – 70 с.
2. *Барт, Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт; Пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
3. *Туркина О. В.* Пип-шоу (идиоадаптация образа женщины в российской телерекламе). Женщина и визуальные знаки / О. В. Туркина; Под ред. А. Альчук. – М., 2000. – 80 с.
4. *Федеральный закон «О рекламе» от 13.03.2006 N 38-ФЗ – гл.1 ст. 3.*

### **УДК 687**

**А. А. Зиновьева, В. В. Киселёва**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Современный рынок одежды и косплей**

Особенностью современного рынка одежды является влияние различного рода субкультур на формирование модных тенденций и спрос на продукцию индустрии моды.

В современном мире существует яркий феномен аниме и манга, который, несомненно, оказывает влияние на общество, культуру, и моду.

Манга – это японские комиксы, а аниме – род анимационных фильмов. В отличие от мультфильмов других стран, предназначенных в основном для просмотра детьми, большая часть выпускаемого аниме рассчитана на подростковую и взрослую аудитории, и во многом за счёт этого имеет высокую популярность в мире. Аниме отличается характерной манерой отрисовки персонажей и фонов. Сюжеты могут описывать множество персонажей, отличаться разнообразием мест и эпох, жанров и стилей [2].

Источниками для сюжета аниме чаще всего являются: манга, ранобэ (рассказы и новеллы), или компьютерные игры (как правило, в жанре visual novel). При экранизации чаще всего сохраняется графический стиль и другие особенности оригинала. Реже используются другие источники, например, произведения классической литературы. Есть также аниме, имеющие полностью оригинальный сюжет (в этом случае уже само аниме может послужить источником для создания по нему книг и манга) [1].

В восьмидесятых годах произошёл первый всплеск популярности аниме и манги за пределами Японии. Первыми под очарование Японской

анимации попали страны Юго-Восточной Азии и США, первые из-за непосредственной близости к Японии, а США благодаря своей связи со страной, установившейся ещё после второй мировой войны. В этих регионах начинают проводиться аниме-фестивали, что показывает массовость потребления продуктов аниме-индустрии. В самой Японии фестивали проходят с 1975 года, в азиатском регионе с 1980 года, а в Америке с 1983 года. На сегодняшний день США лидирует по количеству проводимых фестивалей [3].

Превращение закрытой субкультуры в поп-культуру не возможно без достаточного развития индустрии связанной с ней. Один из самых значительных элементов этой индустрии – это косплей.

Косплей (*cosplay* сокр. от англ. *costume play* - "костюмированная игра") - форма воплощения действия, совершаемого на экране.

Возник современный косплей в Японии в среде японских поклонников аниме и манги, поэтому обычно основным прототипом действия является манга, аниме, видеоигры, токусацу или исторический фильм про самураев. Другими прототипами могут являться *j-rock/j-pop*-группы, представители *Visual Kei* и тому подобные. Но в последнее время этот термин зачастую используют и при отыгрыше любых других выдуманных или даже реальных героев [4].

В первом приближении многие склонны относить косплей к балу-маскараду. Другие считают, что такое сравнение сродни представлению, что аниме - это "японские мультики", а манга - "детские комиксы". Принципиальные споры на этот счет, похоже, не закончатся никогда, но существует данное основателями жанра определение. Оно очевидно, но каждый в свою очередь пытается сформулировать его в более удобной и понятной форме.

Косплей – это своеобразный "театр" персонажей аниме, манги, японских видеоигр, а также исторических японских костюмов (кимоно, самурайские доспехи и т.д.). Иными словами, традиционное определение косплея подразумевает исключительно японский антураж.

Популярность данного феномена неоспорима. Об этом говорит и число фестивалей, посвящённых косплею, и обилие интернет-галерей с коллекциями фотографий косплееров. Являясь по сути дела творчеством поклонников, косплей за рубежом приобрел коммерческий оттенок с появлением фирм-производителей костюмов и атрибутики для косплея. Такие фирмы существуют в виде отделов в магазинах аниме-товаров, интернет-магазинов, а также в виде ателье, занимающихся пошивом костюмов для косплея на заказ.

Средняя стоимость костюма, купленного в магазине (в том числе и через интернет), составляет порядка 5000 рублей. Костюмы, создающиеся в индивидуальном порядке в ателье, стоят дороже, от 10000 рублей.

Кроме того, большинство персонажей, кроме специфического костюма, имеют также и аксессуары, достоверно воспроизвести которые в домашних условиях сложно или невозможно.

Таким образом, можно утверждать, что немалую долю доходов индустрии приносит производство костюмов и аксессуаров для косплея. Однако, поскольку изготовлением данной продукции занимаются сторонние компании, доход производителям образов не идёт.

Косплей в основном показывают на тематических фестивалях или встречах, при этом зрителями и судьями являются сами косплееры и поклонники аниме, что показывает данную культуру, как довольно закрытую и предназначенную для небольшого круга лиц. Но поскольку косплей представляет собой яркое и эффектное явление массовой культуры, его популярность растёт. Одной из причин, влияющих на распространение косплея, является расширение его рамок. Последние несколько лет на косплей-фестивалях можно встретить косплееров не только восточно-азиатских образов, но также персонажей из американских комиксов (вселенная *Marvel* и др.), кино и телесериалов (*Star Wars*, *X-men*, *Doctor Who* и др.) [5].

С ростом популярности косплея, увеличивается и его влияние на уличную моду. Теперь косплей и его элементы можно встретить не только на фестивалях, но и на улицах городов, а также в коллекциях известных модельеров.

Одним из известнейших японских модельеров, в работе которого встречаются элементы костюмов для косплея (мотивы так называемого стиля «лолиты» - переосмысленного образа викторианской фарфоровой куклы), - это Хируки Наото. Его одежду носят известные эпатажные артисты – Мерлин Менсон, Эмми Ли Отэмн.

Элементы, характерные для костюмов персонаже аниме и манги (японская школьная форма, рюши и оборки викторианских платьев и др.) можно встретить и в коллекциях европейских модельеров.

В то же время, не только подиумы высокой моды попадают под влияние культуры аниме и манги. Наводнившие прилавки магазинов шапочки с ушками, пуловеры с капюшонами в виде мордочек зверей, варежки-лапки непосредственно связаны с этой культурой. Такая продукция если не является прямой цитатой из аниме и манги, то использует антропоморфные образы животных, ярко представленные в многочисленных работах японских художников («Волчица и пряности», «Возвращение кота» и др.).

Таким образом, влияние аниме и манги на современную моду очевидно и неоспоримо. Это, в свою очередь, открывает большие перспективы для расширения ассортимента одежды и дополнения традиционных образов новыми, свежими и оригинальными деталями.

### Литература

1. *Косплей* // URL: <http://www.russika.ru> (дата обращения 14.03.13).

2. *Косплеи* // URL: <http://ru.wikipedia.org> (дата обращения 14.03.13).
3. *Енэдзава, Ё.* Всемирный феномен «аниме»: прошлое и настоящее / Ё. Енэдзава // Ниппония. Открытие Японии, 2003. – №27. — Токио: Heibonsha Ltd., 2003. 4-7
4. URL: [www.animecons.com](http://www.animecons.com) (дата обращения 14.03.13).
5. URL: [www.animemanga.ru](http://www.animemanga.ru) (дата обращения 14.03.13).

**УДК 687.0.10**

**В. В. Киселева, А. С. Карпович**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Проектирование привлекательного женского белья**

На российском потребительском рынке огромный выбор женского белья. Если судить по торговле в Санкт-Петербурге, то корсетные изделия представлены в большом диапазоне по ценам и, соответственно, по качеству. Конкуренция в этом ассортименте беспрецедентная, поэтому производители женского белья должны вести постоянный поиск идей, чтобы привлечь покупателей.

История нижнего белья практически сразу началась с того, что было закрыто самое привлекательное. Оно стало недоступно взглядам, а запретный плод – он очень сладок! Ведь не только гигиенические функции выполняет красивое белье, не только защищает важные женские органы от холода и недобрых взглядов, оно еще эти взгляды и привлекает [1, 2].

Приступая к разработке коллекции комплектов женского белья, было ясно, что для успешной продажи продукции, следует предложить изделия с какой-то «изюминкой», и даже не в смысле особого качества, а возможно предложить оригинальный маркетинговый или рекламный ход [3].

В печатных изданиях и в СМИ постоянно муссируется тема о различии мира мужчин и женщин, в этой связи появились устоявшиеся понятия: «мужской подход», «мужской характер», «женская логика»... Однако, человеческое общество устроено так, что, несмотря на различие сущности мужчин и женщин, они не могут «жить друг без друга».

Взаимодействие полов это сложный, философский и социальный вопрос. И тот аспект, что оценка личности женщины, её привлекательности обществом в целом и конкретным мужчиной очень сильно разнятся, подарило идею «разыграть эту карту» и при разработке коллекции женского нижнего белья учесть мужской взгляд на привлекательность женщины.



Самую точную и откровенную мужскую оценку привлекательности женщины мы находим в стихотворении Константина Симонова «Если бы Бог своим могуществом...

Мне не надо в раю тоскующей,  
Чтоб покорно за мною шла,  
Я бы взял с собой в рай такую же,  
Что на грешной земле жила -  
Злую, ветреную, колючую,  
Хоть ненадолго, да мою!  
Ту, что нас на земле помучила  
И не даст нам скучать в раю.

Визуальным источником вдохновения в поддержку стихов Константина Симонова послужил образ Кармен из одноименного балета, в котором рассказывается история молодой испанской цыганки XIX века (*рисунок 1*). Кармен – роковая, горячая и страстная девушка, покорившая сердца многих мужчин.



Рисунок 1. Источник вдохновения

Для определения основных параметров женского нижнего белья (комплектности, формы и открытости чашечки, формы трусов, цветового решения) был проведен социологический опрос не только среди женщин, которым предстояло носить это белье, но и среди мужчин, чье особое мнение предполагалось учесть и заявить об этом при презентации новой коллекции. Были получены неожиданные результаты, на пример в области цветового предпочтения. Черный и красный цвет получили наивысший балл, поэтому они и были взяты за основу разработки коллекции. Красный, на первый взгляд, очень вызывающий цвет, но даже сам дизайнер Билли Бласс говорил: «Если сомневаетесь, надевайте красный».

Красный и черный в зависимости от ситуации может быть как тревожным сочетанием, так, и выражено сексуальным. Эти очень разные контексты практически невозможно перепутать. Хотя они могут объединяться в один привлекательный образ.

Проанализировав выводы по опросу экспертов, отталкиваясь от выбранной темы Кармен, была создана коллекция из пяти комплектов нижнего белья, представленная на *рисунке 2*.

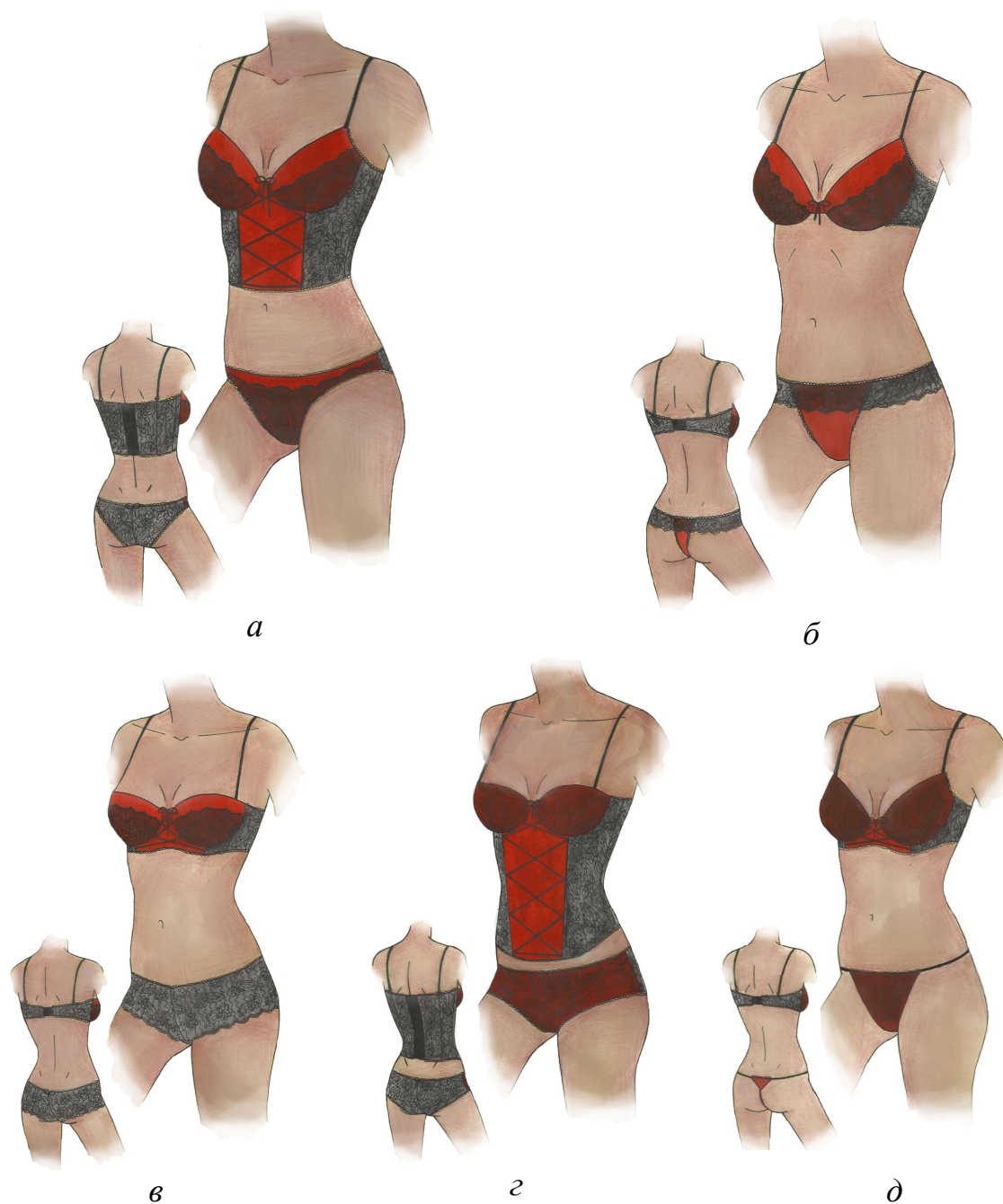


Рисунок 2. Разработанная коллекция женского белья:  
*а* - «Роковая Кармен», *б* - «Неукротимая Кармен», *в* - «Желанная Кармен»,  
*г* - «Кармен XXI века», *д* - «Привлекательная Кармен»

В кулинарии существуют расхожее мнение, что для коммерческого успеха новых блюд важно не только создать интересный рецепт, но и придумать ему привлекающее название, поэтому каждому комплекту женского белья было присвоено интригующее название: «Роковая Кармен», «Не-

укротимая Кармен», «Желанная Кармен», «Кармен XXI века», «Привлекательная Кармен».

Разработанная коллекция женского нижнего белья была представлена тем же экспертам, которые участвовали в социологическом исследовании в начале проектирования. Практически все комплекты получили высокую оценку, как у женщин, так и у мужчин. Примечательно, что мужчинами были отмечены комплекты «Роковая Кармен» и «Желанная Кармен», которые не отличаются большой открытостью по сравнению с комплектами «Неукротимая Кармен» и «Привлекательная Кармен», это дает почву для размышлений в дальнейшей работе при принятии дизайнерских решений.

#### **Литература**

1. URL: <http://www.tribuna.com.ru/about.php> (дата обращения 14.03.13).
2. URL: <http://www.justeva.ru/article/detail/164557> (дата обращения 14.03.13).
3. URL: <http://lookingwell.ru/articles/modnoe-nizhnee-belyo-2011-2012/> (дата обращения 14.03.13).

**УДК 687.1.016**

**Е. Л. Алексеева, К. Ю. Шолин**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Асимметрия в моделировании и конструировании женской одежды**

Асимметрия в дизайне одежды уже на протяжении нескольких лет прочно занимает устойчивое место в коллекциях мировых брендов. Предстоящий сезон – осень-зима 2013-2014 особенно настойчиво предлагает эти тенденции в моделировании и конструировании женской одежды. Это связано, прежде всего, с динамичностью современной жизни, интересом к культуре и бурно развивающейся деловой активности стран юго-восточной Азии.

По прогнозу российских и зарубежных исследователей и аналитиков в структуре занятости женщины вскоре займут лидирующие позиции среди руководителей, менеджеров, директоров, как больших предприятий, организаций, так и мелких и средних фирм. Стилисты отмечают, что в отличие от мужчин для достижения карьерных целей женщины используют не только свои профессиональные навыки, но свой имидж и стиль в одежде для привлечения внимания и повышения своего авторитета среди коллег. Деловой женщине важно обеспечить запоминающуюся визуализацию сво-

его образа для дальнейших успешных рабочих контактов с коллегами и деловыми партнёрами.

Проведенные исследования были направлены на создание костюма, который способствовал деловой коммуникативности женщины, обеспечивал запоминаемость образа, позволял чувствовать себя комфортно, красиво и был уместен в любой ситуации – на работе в офисе и в неформальной обстановке.

Деловая одежда традиционно может комплектоваться из разных изделий: юбки, брюк, сарафана, блузки, платья с жакетом или жилетом. Такой подход дает возможность создать multifunctional комплект одежды для любой жизненной ситуации в зависимости от индивидуального вкуса.

В задачу настоящих исследований входило определение основных принципов проектирования одежды с асимметричным кроем, использование выделенных принципов в комплекте одежды для деловой женщины, возможность проанализировать функциональное и модельно-конструкторское соответствие заданным условиям эксплуатации.

Проведенные предпроектные исследования показали, что основным рациональным принципом проектирования одежды массового производства для минимизации затрат на разработку технической документации является конструирование и моделирование отдельных изделий комплекта на одной базовой конструкции. Практическая реализация этого принципа возможна при применении различных методов конструктивного моделирования.

Используя универсальную базовую конструкцию, путем ее преобразования были получены лекала платья с асимметричной горловиной без рукавов и жакета со сложной формой драпированного воротника и асимметричной линией низа.

Вторым немаловажным принципом проектирования асимметричного дизайна одежды является сопоставление конструктивных элементов каждого сочетаемого изделия в едином композиционном решении. Анализ доступной информации коллекций ведущих мировых дизайнеров позволяет говорить, что одним из основных способов реализации данного принципа является минимизация конструктивных элементов.

Принцип функционального соответствия используется при проектировании любого вида одежды, однако при асимметричном дизайне его реализация рассматривается через призму социального соответствия всего комплекта, количественной достаточности и сочетаемости составляющих его отдельных изделий.

Разработанный комплект деловой женской одежды предполагает использование его как в деловой обстановке офиса в течение всего рабочего дня, так и в свободное время.

Скромный офисный костюм, состоящий из платья футляра и жакета с неровной асимметричной линией низа и драпированным воротником-стойкой. Этот комплект соответствует требованиям дресс-кода компаний, где отсутствуют жесткие требования к внешнему виду сотрудников. Это сочетание отдельных элементов комплекта будет уместно как при повседневной работе, так и во время делового совещания с партнерами по бизнесу.

Платье-футляр без рукавов с асимметричным решением горловины можно одеть с украшениями – бусами, брошью, браслетом и сочетать с блузкой любого стиливого решения, тонким трикотажным пуловером.

При проведении делового приема, предполагается свободное перемещение гостей в помещении этикет требует наличие коктейльного платья – функции которого успешно выполняет платье-футляр.

Для более формальных деловых встреч можно использовать жакет с рукавом полностью закрывающем руки.

Проектируя деловую одежду необходимо использовать высокотехно-логичные материалы, позволяющие эксплуатировать комплект в различных условиях. Наиболее рационально использовать ткани из натуральных волокон – шелк, шерсть, хлопок.



В разработанном комплекте использовались шерстяная плательная ткань и трикотажное полупшерстяное полотно «Ладен», обработанное паром и имеющую структуру, напоминающую войлок.

За счет уплотненной войлокоподобной лицевой поверхности и трикотажной изнаночной структуры возможно использование нетрадиционных технологических методов обработки – кожного канта по краевым срезам, отсутствие внутренней подкладки.

Асимметричное решение дизайна одежды может быть сложным и красивым. Правильно запланированная асимметрия может создать такой же эффект, как и равновесный баланс.

Для уменьшения возникновения симметричной композиции необходимо создать как можно более динамичные пропорции между отдельными элементами одежды. Симметрия – это построение композиции костюма относительно централь-

ной вертикальной саггитальной плоскости, но возможна и композиционная организация вокруг центральных осей отдельных деталей одежды. При симметричном расположении возникают одинаковые пространственные формы – или контуры форм вокруг осей, что повлечёт к статичности и состоянию покоя, что является неотъемлемым качеством симметрии и может быть проблемой для дизайнера при решении динамичных форм моделей одежды. Симметричные пропорции не акцентируют внимание окружающих людей и не дают работы для мозга, внимание быстро переключается на другой объект, и зритель даже не успевает осмыслить визуальный образ.

Отсутствие визуального, а значит, и когнитивного интереса не произведет сколько-нибудь значимого впечатления на зрителя, и следовательно, впоследствии он вообще может не вспомнить визуальный образ увиденного человека. Асимметрия же провоцирует более живой интерес: мозгу уже требуется приложить усилие, чтобы разобраться в разнице интервалов и пропорций. С точки зрения коммуникации, асимметричная организация элементов одежды способствует лучшей дифференциации и последующему запоминанию визуального образа, поскольку необходимость пристального исследования пространственных различий «привязывает» зрителя к содержанию, помогает его распознать и упорядочить.

Желание дизайнера одежды передать мысль и чувство чего-то динамичного и современного требуют использования асимметричной композиции костюма. Такая одежда лучше запоминается и привлекает внимание, что в современном мире является одной из важных коммуникативных целью.

**УДК 687.122:003.62**

**А. С. Широкова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Значение символических изображений в костюме Елизаветы Тюдор**

*Символ есть центр, из которого расходятся бесчисленные радиусы, — образ, в котором каждый, со своей точки зрения, усматривает нечто другое, но в то же все уверены, что видят одно и то же.*

*Артур Шопенгауэр*

При изучении культуры и искусства эпохи английского Возрождения можно заметить то существенное значение, которое несет в себе символ. Современные знания и способы восприятия символики отличаются от средневековых и, таким образом, мешают восстановить логику и смысл



символа. Понятие символа зачастую противоречиво и полярно, так что необходимо учитывать контекст, в котором он используется.

Тема значения символа в культуре и искусстве Англии XVI века периода правления Елизаветы Тюдор является малоизученной. В представленном исследовании предпринята попытка анализа значения символа для лучшего понимания межличностных отношений и мировоззрения королевы Елизаветы и ее современников.

На основе монографий А.Ф. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство», М. Пастуро «Символическая история европейского средневековья» и словарей Д. Холла «Словарь сюжетов и символов в искусстве», Дж. Купера «Энциклопедия символов» и др., а также многочисленных портретов Елизаветы Тюдор будет выявлена наиболее часто используемая символика в данных портретах и ее значение.

По мнению М. Пастуро символ в средневековой культуре является частью базового ментального инструментария: он имеет разнообразные формы выражения, охватывает различные смысловые уровни и проникает во все сферы интеллектуальной, общественной и религиозной жизни, включая этические представления... Символ всегда двойственен, поливалентен, изменчив; он не ограничен в своих проявлениях. К тому же он может быть выражен не только в словах и текстах, но также в изображениях, предметах, жестах, ритуалах, верованиях, поступках [1, с. 8]. Следовательно, слово, форма, цвет, материал, число, жест, животное, растение и даже человек могут иметь символическое значение, а значит, могут представлять, означать или намекать на нечто другое, отличное от того, чем они хотят являться или казаться [1, с. 15].

Чтобы выявить отличие от *эмблемы* и *аллегории*, стоит дать определение понятию *символ*. М. Пастуро в своей работе «Символическая история европейского средневековья» объясняет *символ* как обозначение не физической личности, а абстрактной сущности, идеи, понятия, представления. «Некоторые знаки, фигуры, объекты могут быть двойственны, представляя собой одновременно и эмблемы, и символы» [1, с.9-10]. Дж. Купер пишет, что от эмблемы и аллегории символ отличается обязательным переживанием жизненного опыта, хотя порой граница этих явлений очень размыта. Когда символ интегрирует в себе абстракции в определенном контексте, эмблема или атрибут концентрируют в себе некоторое символическое качество [2, с. 7-9].

Вполне возможно, что из-за того, что чтение было доступно не всем, по причине необразованности, дороговизны книг или незнания иностранного языка информацию «считывали» с визуальных источников: изображений и одежды.

Наиболее популярные символы эпохи Возрождения связаны с религией, духовным миром, наукой, в том числе, миром флоры и фауны. Также популярными были символы, связанные с античным миром.

На портрете Елизаветы I с Пеликаном, кисти Николаса Хиллиарда, выполненном около 1574 года, видно, что платье королевы украшено розой. Помимо того, что роза являлась геральдическим знаком семьи Тюдоров, *красная роза* была символом женственности, первенства над остальными, любви и юности. Прическа королевы декорирована ягодами *вишни*, что говорило смотрящему на портрет зрителю о мягкости натуры, происходящую из добрых дел, само доброе дело и нежность. Но больше всего привлекает внимание ювелирное украшение в виде *пеликана*. Поскольку считалось, что эта птица кормит птенцов собственной кровью, она символизирует жертвенность, милосердие и кротость, все те качества, которые Мать Отечества, как называла себя Елизавета, считала неотъемлемыми для хорошего правителя [3, с. 119, 163, 307].

Другой портрет королевы, привлекающий обилием символов – портрет Елизаветы I с радугой, написанный неизвестным художником, около 1600 года. На картине представлена Елизавета, в руке она держит *радугу* – символ мира и близости с Богом. Плащ королевы расшит *глазами и ушами*, символизируя, что она все видит и слышит. На рукаве платья вышита извивающаяся *змея* с *рубиновым сердцем* в зубах, которая означает то, что порывы сердца подчиняются мудрому разуму. В то же время, *змея* является атрибутом благоразумия, мудрости и логики, а *сердце* – милосердия. Над головой змеи помещена маленькая *земная сфера* – символ, напоминающий о том, что Англия стала морской державой, благодаря кругосветным путешествиям Дрейка и победы над Великой Армадой. На кружевном воротнике королевы подвеска в форме *рыцарской перчатки* (латной рукавицы), которая символизирует то, что Елизавета – суверен, первая среди своих рыцарей и олицетворяет силу и защиту [4, с. 190].

Помимо общей символики того времени Елизавета использовала символы-шифры для переписки с близкими ей людьми. Такие символы появлялись благодаря популярной забаве – игре с именами. Переведя имя на латинский язык, участникам нужно было придумать соответствующий символ-звук или символ-изображение, которое впоследствии могло появиться вместо подписи в письмах или на даримых портретах и медальонах.

Символом, который выбрала себе Елизавета для общения с близкими, стало *Перевернутое Сердце*.

Близкий друг и фаворит королевы Роберт Лейстер гордился символическим значением своего имени *Robur*, что означало «крепкий» и выбрал себе символ – изображение дубовой ветки. Но Елизавета предпочитала называть его «Мои глаза», показывая, таким образом, всю значимость его для нее.



Уолтера Рели Елизавета называла *Вода*, так как, произнося его имя на западноанглийский манер, оно звучало как *Water* (от имени *Walter*).

Крисофер Хэттон подписывал свои письма к королеве, рисуя тонкие дуги *Век* (одно из его прозвищ, полученных от Елизаветы). Но, будучи талантливым игроком в шарады, однажды придумал подпись, изобразив шляпу (*Hat*) и римскую десятку (*Ten*), в результате при произнесении получалось его имя.

Известно, что Кристофер Хэттон, чтобы переключить внимание Елизаветы от другого фаворита (Рели), воспользовался куртуазным языком намеков, воплотив свое страдание в эстетскую игру. Он отправил своей королеве и даме сердца шараду из драгоценных камней:

*Миниатюрная Библия* – он клянется

*Кинжал* – что покончит с собой

*Небольшой черпачок* – если она не усмирит сэра Уолтера – Воду

В ответ Елизавета отправила Хэттону криптограмму:

*Птичка* – добрая весть

*Радуга* – гроза миновала

*Миниатюрный монастырь* – ему уже не угрожает наводнение [4, с. 223-224].

В эпоху Возрождения в Англии символика несла в себе огромное значение. Благодаря ей, Елизавета могла находить общий «язык» как с массами, передавая с помощью портретов ту информацию, которую она хотела сказать о себе, так и с близкими людьми, находя индивидуальный подход к каждому, а также показывая свое особое расположение и внимание в личной переписке.

При изучении символики не следует проводить слишком жесткую границу между реальным и воображаемым. Очень важно помнить про контекст, в котором применялись символы. Хотя, как бы ни менялись интерпретации и ассоциации, связанные с символом, значение его первичного образа будет всегда сохраняться.

### Литература

1. *Пастуро, М.* Символическая история европейского средневековья / М. Пастуро. – СПб.: Александрия, 2012. – 448 с.

2. *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols* / J. C. Cooper. – London: Thames & Hudson, 2011. – 208 p.

3. *Словарь сюжетов и символов в искусстве* / Дж. Холл; Пер. с англ. Майкапара А. Е. – М.: Крон-Пресс, 1996. – 656 с.

4. *Дмитриева, О. В.* Елизавета Тюдор / О. В. Дмитриева. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 308 с.

## Шотландский килт и современная юбка в мужской моде

*«Человек в килте – это уже полтора человека»  
(шотландская поговорка)*

Одним из революционных изменений в моде XX века было право женщин носить брюки. Однако в конце века, когда брюки из модного атрибута превратились в элемент повседневного гардероба современной женщины, настала очередь мужчин-модников сделать ответный ход, отказавшись ограничиваться традиционными в большинстве стран брюками. Впрочем, большинство мужчин XXI века, расширяющих свой гардероб за счёт юбки, отнюдь не хочет выглядеть женственно, и это заставляет дизайнеров обращаться к традициям Шотландии – страны, где много веков тому назад появилась самая известная в мире разновидность «мужской юбки» – килт.

Килт представлял собой кусок ткани, обёрнутый вокруг талии и закреплённый с помощью пряжек и ремешков. Современную разновидность килта иногда называют «малым килтом», поскольку исторически более древним вариантом был так называемый «большой килт» (Great Kilt, Great Plaid, Breacan Feile, Feiladh Mor). Он представлял собой плед, около 13 метров длиной. Его драпировали таким образом, что на одной части ткани образовывались складки, которые собирались вручную и закреплялись на поясе при помощи широкого ремня, а оставшаяся ткань или закидывалась поверх левого плеча и использовалась в качестве плаща, или же закреплялась на ремне, частично ниспадая с него. «Большой килт» также использовался в качестве покрывала. «Малый килт» (именно его обычно называют «килтом»), был изобретен в 1725 году англичанином Томасом Ролинсоном, который работал управляющим на сталелитейном заводе в Лохабере. Т. Ролинсон предложил отпороть верхнюю часть «большого килта», чтобы рабочим - шотландцам было удобнее. Эта версия изобретения килта была напечатана в одной из газет в 1768 году и не вызвала возражений у современников. К 1790 году килт стали кроить с уже зашитыми складками, так он приобрел современный сегодняшний вид [1].

Наряду с килтом, элементами мужского национального костюма Шотландии являются рубашка широкого кроя, спорран (набедренная сумка), шоссы (гольфы) и флешы (декоративные ленты), брогги (обувь), а также головной убор – гленгари или белморал (тем-о-шентер) – и аксессуары – килтпин (булавка для килта), скин-ду (нож) и ремень. Изначально килт

носили только жители высокогорья («хайленды»), затем, во время правления королевы Виктории, когда килт приобрел необыкновенную популярность, жители равнины («лоуленды»), ранее ходившие в брюках, тоже стали носить килт. Традиционно килт изготавливался из шерстяной клетчатой ткани – тартана. В России тартан традиционно называют «шотландкой»: «Шотландка – ткань с рисунком в клетку из цветных нитей основы и утка. Вырабатывается из шерстяной пряжи саржевым или мелкоузорчатым (чаще креповым) переплетением. В качестве просненок при образовании клеток иногда применяют фасонную пряжу» [4, с. 331]. Стандарты изготовления килта основаны на военных выкройках начала XX века, которые не менялись почти 100 лет. Для создания классического килта требуется около 8 ярдов (7,3 м) тартана шириной 27,5 дюйма (70 см) и плотностью 20 унций на ярд (630 г/м). Это значит, что «армейский» килт – а именно такие носят волынщики – будет весить почти 10 фунтов (4,5 кг). Впрочем, на повседневное использование идет более легкий тартан (~2,5 кг), а килты для танцоров делают из самой легкой ткани. Существуют строгие правила относительно длины и покроя килта: он должен быть на четыре с половиной сантиметра выше пола, когда мужчина стоит на коленях, а складки его должны строго совпадать с клетками на ткани [1].

Сегодня килт, являющийся ключевым элементом национального костюма, шотландцы носят как в его составе, так и отдельно. Например, на улицах Глазго можно увидеть мужчин, одетых в килты с висящими на них сумками-кошельками (спорранами), в футболках и в кроссовках. Килт надевают на свадьбу, ужин, встречу с друзьями и национальные праздники. Уникальность килта, как и шотландского национального костюма в целом, заключается в том, что его носят и им гордятся, что не так часто наблюдается у других народов, национальный костюм которых используется преимущественно фольклорными ансамблями во время выступлений, а также артистами в дни традиционных праздников.

В Соединенном Королевстве существует множество специализированных мастерских по шитью килта в соответствии с древними традициями. Помимо этого, изготавливают и недорогие килты для туристов – из более дешевого материала, без строгого соответствия стандартам. Килты отшиваются не только в традиционном крое, дизайнеры нередко пытаются усовершенствовать килт, дополнить или как-либо интерпретировать. Здесь стоит отметить, во-первых, работы Вивьен Вествуд, которая использует тартан в своих коллекциях с 1993 года. Особенно интересные образцы килта можно обнаружить в её коллекциях осень-зима 1993-94 гг. и осень-зима 2012-13 гг.

В Нью-Йорке ежегодно проводится организованный известным актером шотландского происхождения сэром Шоном Коннери модный показ "Dressed To Kilt", специально для которого Вивьен Вествуд и другие из-

вестные дизайнеры создают концептуальные модели килтов и различные изделия из тартана, а звезды демонстрируют их в очень неформальной манере. Интерес к современным килтам подогревается не только интересом к истории и национальной экзотике. Многие считают, что благодаря демократизации одежды и росту внимания потребителей к комфорту килт ждет большое будущее. Пропагандисты килта производят и активно рекламируют практичные модели килтов из современных тканей, приспособленные для работы и отдыха. Обращаясь к теме килта, многие дизайнеры по-разному (часто весьма смело) обыгрывают его форму и крой. Современные килты снабжены большим количеством удобных карманов и иногда вообще ничем не напоминают музейные экспонаты, они больше похожи на мужские юбки. Когда сотрудники статистической службы Европейского союза, основной задачей которых является стандартизация используемых в различных странах статистических методов, в 2003 году отнесли килт к разряду юбок, разразился нешуточный скандал. Первоначально претензии были поданы в статистический отдел Великобритании, а затем уже и в Евростат. Шотландцы настаивали на том, что килт – отнюдь не юбка, а их национальная одежда начиная с 16 века, поэтому, назвав его юбкой, Евростат нанёс оскорбление Шотландии. Дело приняло политический оборот, и спустя месяц представители Евростата вынуждены были сдаться и вычеркнуть эту запись, позорившую честь шотландских мужчин [8].

С каждым годом набирает популярность тема создания юбок для мужчин. Впервые в 1984 году Жан Поль Готье создал коллекцию юбок для мужчин. «Если женщины носят брюки, мужчины могут и даже должны носить юбки», – заявил он. Газета «Нью-Йорк таймс» писала: «1984 год останется в памяти будущих поколений как год, когда мужчины в первый раз сменили брюки на юбки». В том же 1984 году свои модели мужских юбок представила американский дизайнер Джулия Мортон. На вопрос о том, какие мужчины покупают юбки, Джулия Мортон отвечает: «Разные мужчины. Пожилые мужчины, которые считают эту одежду наиболее комфортной, желающие попробовать что-то новое и оригинальное, также актеры и певцы, которые хотят создать определенный имидж не так, как другие, а также некоторые бизнесмены в возрасте от 30 до 40 лет. Среди клиентов нет феминизированных типов» [2].

Сандра Куратле (Sandra Kuratle), швейцарский дизайнер, также специализируется на создании юбок для сильного пола. В 1996 году она создала собственную марку одежды, назвав ее АМОК. Коллекция Сандры под названием «Юбка делает мужчиной» (“Skirt makes a man”) потребовала трех лет глубоких размышлений. Свою коллекцию она нашла весьма перспективной, ведь и ношение брюк женщинами в 20 веке поначалу шокировало общество, а сегодня брюки столь прочно вошли в женский гардероб. Модели от Куратле на подиуме смотрятся лучше всего с обнаженным

торсом. Сегодня в коллекции швейцарских мужских юбок от АМОК насчитывается около 60 моделей – элегантных, классических, для бизнесменов, спортивных, для отдыха и клубных. В коллекции Куратле есть как юбки из легких тканей (для летнего сезона), так и двойные (для зимнего). Всплеск продаж юбок от Куратле пришелся на конец 1990-х годов, когда АМОК открыли для себя любители техномузыки и мужчины нетрадиционной ориентации: за год разлеталось по клиентам 500 юбок индивидуального пошива. «Для юбки требуется не идеальная фигура, а всего лишь немного мужества», – заявила Сандра Куратле в интервью для газеты TagesAnzeiger. Однако Sandra Kuratle считает, что мужчины никогда не примут женский стиль в своей моде, а мужская юбка ни в коем случае не должна напоминать женскую; она, прежде всего, призвана обеспечивать комфорт и свободу [5]. В 2010 году американский дизайнер Марк Джейкобс выпустил оригинальную серию комбинаций «юбка + брюки». Данную комбинацию он предлагал сочетать с пиджаками, рубашками и просто свитерами. Сам дизайнер активно носит юбку, он говорит: «Мне нравится носить юбки и высокие каблуки и прочие вещи в этом роде. Я не вижу в этом женских страданий. Скорее, женщинам досталось все самое веселое» [9]. Дизайнер Том Браун предлагает свою версию современного костюма – это пиджак и юбка вместо брюк. Отметим и других производителей, которые создают юбки для мужчин, среди них: Comme des Garçon, Dolce & Gabbana, Dries van Noten, John Galliano, Jean Paul Gaultier, Giorgio Armani, Tom Ford for Gucci John Bartlett, Kenzo, Andrew McKenzie, Alexander McQueen, Moschino Couture, Philip Sallon, Paul Smith, Anna Sui, 21st Century Kilts, Utilikilts, Walter van Beirendonck, Vivienne Westwood, and Yohji Yamamoto.

Тема создания юбок для мужчин очень востребована, косвенным подтверждением чего можно считать появление в Европе ассоциации «Мужчины в юбке», члены которой, вне зависимости от сексуальной ориентации, борются за право носить юбку. Основная цель мужчин – получить удобство, комфорт и равноправие. Руководит ассоциацией «Мужчины в юбке» 39-летний Доминик Моро из Шасней-дю-Пуату. С самого начала он предупреждает: «Мы не цирковые животные и не эксгибиционисты. В нашем движении нет ни капли фольклора». Он говорит: «Сегодня в мире – не на Западе – 2 млн мужчин совершенно спокойно носят юбки, почему мы не можем?» [3].

Действительно, почему для мужчины-европейца ношение юбки (равно как и килта) является весьма смелым шагом? Ответ, вероятно, кроется в стереотипах: в большинстве европейских стран юбка по-прежнему считается символом женственности, и даже пример, который подадут шотландцы, не может пересилить это убеждение, отчасти потому, что в массовом сознании килт – всё-таки не что иное как юбка, а мужчина в юбке –

или представитель сексуального меньшинства, или... шотландец. В России же ношение юбки в публичном месте – шаг ещё более смелый, поскольку гомосексуальные ассоциации способны вызвать резко негативное отношение у многих россиян. Здоровое зерно есть и в стереотипе, ведь юбки на самом деле пользуются популярностью у мужчин с нетрадиционной поло-ролевой ориентацией и в какой-то степени популярность юбок у поклонников высокой моды связана и с наблюдаемой феминизацией значительной части европейских мужчин, живущих в мегаполисах. Однако, оперируя стереотипами, мы нередко удаляемся от действительности: далеко не все мужчины в юбке – геи, трансвеститы или мужчины с фемининными чертами характера. Среди любителей юбок есть и те, кто руководствуется исключительно соображениями комфорта, считая, что ношение юбки в наибольшей степени отвечает критерию удобства. Немало и молодых людей, которые, одевая юбку, стремятся эпатировать окружающих.

В заключение отметим, что многое зависит от фасона и материала юбки, но в ещё большей степени от контекста: если килт или юбка сочетаются с мужскими аксессуарами, они не делают облик мужчины менее мужественным и даже наоборот, способны подчеркнуть его брутальность. Поэтому можно предположить, что в ближайшие десятилетия нас ждёт постепенное, но неуклонное проникновение юбок и килтов в мужской гардероб.

#### Литература

1. *Зотько, М.* Шотландский тартан / М. Зотько, М. Полищук // Вокруг света, 2010. – № 9 // URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/7091/> (дата обращения 24.03.13).
2. *Мужество, твой символ - юбка!* // URL: [http://afield.org.ua/fashion/fashion9\\_2.html](http://afield.org.ua/fashion/fashion9_2.html) (дата обращения 24.03.13).
3. *Мужчины Европы борются за право носить юбки* // URL: <http://korrespondent.net/strange/462210-muzhchiny-evropy-boryutsya-za-pravonosit-yubki> (дата обращения 24.03.13).
4. *Терминологический словарь одежды* / Сост. Л. В. Орленко. – М., Легпромбытиздат, 1996. – 345 с.
5. *АМОК. Skirts for men. Sandra Kuratle official website* // URL: <http://www.amok.ch/en/cv.php> (дата обращения 24.03.13).
6. *Banks, J. Tartan: Romancing the Plaid* / J. Banks, D. La Chapelle. – New York: Rizzoli, 2007. – 288 p.
7. *Bolton, A. Men in Skirts.* – London: V & A Publications, 2003. – 96 p.
8. *Kilt. Одежда свободных людей* // URL: [http://kilt.com.ua/news/kilt\\_5.shtml](http://kilt.com.ua/news/kilt_5.shtml) (дата обращения 24.03.13).
9. *Marc Jacobs official website* // URL: <http://www.marcjacobs.com> (дата обращения 24.03.13).

## **Региональная дифференциация потребительских предпочтений при выборе одежды в Индии**

Спрос рождает предложение. Чтобы иметь успех на рынке, предприятия в первую очередь должны ориентироваться на потребителя. Население Индии очень разнородно по уровню и условиям жизни, национальному и религиозному составу. Потребительские предпочтения меняются в зависимости от пола, принадлежности к той или иной религиозной конфессии, занятости в определённой профессиональной сфере, проживания в сельском или городском секторе, том или ином регионе.

В ходе данного исследования должны быть выявлены особенности региональной дифференциации потребительских предпочтений при выборе одежды в Индии. Для этого следует составить социально-демографический портрет потребителя в разных регионах страны (Север, Восток, Запад и Юг Индии) и проанализировать предлагаемые индийскими дизайнерами модели одежды, а также образы модных блогеров из разных городов.

На данный момент «существует две Индии: молодая, потребительская Индия и другая Индия, которая стремится только к питьевой воде и, возможно, электроэнергии» [1]. Основной акцент в данной работе сделан на городских жителях среднего класса.

В первую очередь следует коротко рассмотреть социально-демографические и экономические особенности обозначенных в начале работы четырёх регионов Индии и проследить, каким образом они влияют на выбор одежды горожан.

Северная Индия, административный центр – Дели. Это самый обеспеченный регион, здесь наблюдается высокий уровень грамотности. Можно отметить развитую инфраструктуру, сильную индустриализацию северных штатов, высокий уровень дохода на душу населения. Самая распространённая религия – индуизм, но также в северных штатах проживает большее число мусульман и сикхов по сравнению с другими областями. Дели отличается особым разнообразием состава населения, т.к. сюда на работу и отдых съезжаются люди со всей Индии. Основной доход приносит сфера услуг.

В Дели организуются три недели моды - Wills Lifestyle India Fashion Week, Delhi Couture Week и Van Heusen India Men's Week. Эти три мероприятия имеют разную направленность и аудиторию: первая – неделя prêt-

a-porter, на которой демонстрируются преимущественно женские коллекции, вторая – демонстрирует коллекции класса «люкс», третья – мужская неделя моды. Это связано в первую очередь с большим числом жителей и гостей города, которые зачастую приезжают в Дели специально, чтобы потратить деньги, поэтому здесь предлагается широкий ассортимент товаров. Что касается модных блоггеров, они, как и в других регионах, в первую очередь выбирают одежду европейского стиля, что связано с их юным возрастом и, следовательно, подверженностью глобализации.

Восточная Индия, административный центр – Калькутта. Это достаточно бедный регион, многие индийцы проживают в сельском секторе, большое число жителей – за чертой бедности. За некоторым исключением низкий уровень грамотности. Самый высокий уровень грамотности отмечен в штате Мизорам, где находится крупнейшая христианская община. Помимо индуизма сильно распространён ислам, а в северо-восточной части страны – христианство. Стоит особо отметить Калькутту, которая до 1911 года была столицей Индии, с чем связано широкое развитие культуры. Также здесь расположены многие промышленные компании.

Несмотря на то, что Восточная Индия – бедный регион, на неделе моды, проходящей в Калькутте, демонстрируются очень богатые вещи. В 2009 году эта неделя даже прошла под названием Kolkata Couture Week. В 2006 году первый и самый известный калькуттский дизайнер Себасьяши Мухерджи в одном из своих интервью отмечал необходимость нацеленности дизайнеров на определённую аудиторию, привязанную к регионам, и отмечал, что у жителей Калькутты нет средств на покупку дорогих сари. В те годы он выпускал модели, декоративность которых была результатом подбора пестрых материалов, а не отделки, в то время как в последние сезоны его коллекции очень богаты и дороги. Кроме того, в этом регионе ведётся самое большое число модных блогов как женских, так и мужских, базирующихся в разных городах.

Западная Индия, административный центр – Мумбаи (Бомбей). В данном регионе достаточно высокий уровень жизни, развита промышленность. Самая распространённая религиозная конфессия после индуизма – ислам. В Западной Индии расположен лидирующий промышленный штат страны – Махараштра с центром в Мумбаи, который считается финансовой столицей Индии. Также здесь находится центр киноиндустрии – Болливуд.

Модная жизнь Западной Индии сосредоточена в Мумбаи, где проходит вторая основная неделя моды страны Lakmé Fashion Week, на которой дизайнеры предлагают одежду категории prêt-à-porter. Эта одежда, более возрастная, чем на неделе в Дели. Публика Мумбаи куда более притязательна, и ей не всё равно, на что тратить деньги. Предпочтительнее вкладывать их во что-то действительно ценное, а не в бренды, например. Раз в год в Мумбаи съезжаются лучшие дизайнеры ювелирных изделий из Ин-



дии и соседних стран на неделю, посвященную ювелирному бизнесу India International Jewellery Week. Это показывает, во что местные жители готовы вложить свой капитал. Относительно блоггеров из Мумбаи следует сказать, что они стараются сочетать в своих образах как вещи, купленные в магазинах масс-маркета, так и «люкс».

Южная Индия, административный центр – Бангалор. Этот регион богат полезными ископаемыми, здесь хорошо развиты различные отрасли промышленности. Отмечается наиболее высокий уровень грамотности по Индии, что связано с большим числом мусульман и христиан, проживающих на территории южных штатов. Бангалор в народе называют «кремниевой долиной Индии», здесь хорошо развиты информационные технологии и город достаточно богатый.

Пускай главные недели моды проходят в Дели и Мумбаи, Южная Индия может считаться самым «модным» регионом. В отличие от остальных здесь «модная» жизнь не сосредоточена в каком-то одном городе. Свои недели моды проводятся в таких городах как Бангалор, Коччи, Ченнаи, Хайдарабад и ряде других. На неделях моды представляются в основном традиционные наряды, в том числе одежда для мусульман. Также встречаются коллекции в европейском стиле. Большое число модных блогов ведут жители южных городов, особенно Бангалора.

Таким образом, особенности предлагаемых в тех или иных областях страны товаров зачастую связаны с потребительскими предпочтениями жителей данного региона, которые можно проследить через творчество популярных дизайнеров и модные блоги. Каждый регион характеризуется уровнем жизни и этническим или религиозным составом, что во многом влияет на спрос. Этим обусловлена специфика при выборе одежды в тех или иных областях, хотя существуют и общие черты, характерные для ситуации в Индии в целом.

### **Литература**

1. *Boroian, M. India by Design: The Pursuit of Luxury & Fashion / M. Boroian, A. de Poix. – Singapore: John Willey & Sons, 2010. – P. 79*

Саломе Харебава

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Художественные особенности женского хевсурского костюма XIX – XX вв.

Хевсурети – регион на северо-востоке Грузии. Этимология грузинского названия «Хевсуретия» происходит от «Хеви», что означает ущелье и «Ури» - это принадлежность к ущелью, роду, к семье. А значить население этого места хевсуры – жители горных ущелий. Основными занятиями хевсуров и по сей день является разведение крупного и мелкого рогатого скота и возделывание злаковых культур.

Хевсурский костюм *талавари* - считается чрезвычайно оригинальным среди одежды народов Кавказа. Обращает на себя внимание, прежде всего, покрой и вышивка, которая кроме эстетической функции имела еще и апотропейное значение. Орнамент вышивки выполнял функцию оберега. Поскольку древнее мировоззрение хевсуров было построено на борьбе добрых и злых сил, то в целях защиты они располагали обереги в особенно незащищенных местах, в частности, на нагруднике *садиацо*. Вышивали узоры в форме крестов. Носили такой нагрудник женщины всех возрастов.

В комплект женского костюма входило: цельнокроеное платье *садиацо*; верхняя одежда *кокло /папанаги*; тулуп *ткави*; головной убор *сатаура*; шарф *мандили*; вязанные шерстяные ноговицы *пачичи* и вязанные носки *циндеби*; кожаная обувь *каламани* и вязанные *амокерили татеби*.

Для пошива цельнокроеного платья *садиацо*, использовали шерстяную домотканую шерстяную ткань *толи*. Прядением хевсурки занимались осенью и зимой в свободное от других домашних работ время. Именно в эту пору происходили женские сходки по совместной обработке, расчесыванию и прядению шерсти на основе трудовой взаимопомощи. Хевсурское *садиацо* имело туникаобразный покрой, его шили длиной до пят, но при надевании пояса оно поднималось до икр. Состояло *садиаци* из двух частей: верхней и нижней. К нижней части платья пришивали оборку – *кокомони*, которая могла быть как цельной, так и составной. При этом цельную оборку ткали на станке из разноцветных ниток чередующимися полосками и пришивали к подолу, а составную *кокомони* шили из разноцветных полос *толи*, придерживаясь обязательной последовательности цветов. Важным элементом верхней части *садиацо* являлся нагрудник – *парага*, который украшали цветными нитями и серебряными украшениями, а также мелкими стеклянными пуговицами и бисером. Воротник рубахи у девушек

и молодых женщин, до рождения первого ребенка, являлся своеобразной эмблемой чести и застегивался наглухо.

Одежда хевсур соответствовала бытовым предпочтениям и художественному вкусу местного населения и, вероятно, поэтому еще долгое время не теряла своей актуальности. Вместе тем, приток фабричных изделий в горные села вызвал трансформацию традиционного костюма. Изменения женского костюма в Хевсуретии были определены новыми условиями труда и новыми бытовыми запросами. Поэтому в настоящее время в костюме хевсурок место традиционного цельного *садиацо* занимает составное платье, состоящее в разных вариантах из верхней и нижней частей. Нижнюю юбку шили обычно больших размеров, а затем с помощью ремня или лент регулировали по фигуре. Существовало два типа юбки: обычная и «кармашком». Отличие было только в том, что юбке пришивался карман. Такой вид костюма в Хевсуретии называли – пшавской формой [1], поскольку анализ лекал и способ ношения позволяет сделать вывод о том, что видоизмененный хевсурский костюм был заимствован у ближайших соседей хевсур – пшавов<sup>1</sup>.

Новый вариант хевсурского костюма (не считая – *катиби* и украшения) значительно отличался от старого типа. При этом изменения, которые произошли с одеждой хевсурок, были обусловлены разными факторами, в том числе, длительностью и сложностью в изготовлении костюма, вес которого достигал 15 кг.

Поверх *садиацо* в праздник надевали верхнюю суконную одежду – *папанаги*, в будни - *кокло*. Весной и осенью *кокло* заменялась *папанагой*, также надеваемой на *садиацо*. В отличие от *кокло*, у *папанаги* были длинные и узкие рукава, которые затрудняли движения рук. *Папанаги* изготавливали из двух кусков материи: из одного - выкраивали спинку и передний подол, а из второго – шили подол, стоящий из складок, количество которых иногда достигало сорока.

В условиях суровой горной зимы в Хевсуретии основное место занимала теплая верхняя одежда *ткави* или *ткав-каба* - своеобразная шуба из шкур домашних, реже диких животных. Силуэт *ткавы* был полуприлегающий, по линии боковых швов ниже талии вставлялись кожаные полоски. По бокам, в местах, где начинались складки, и в середине спинки по линии талии пришивали в виде аппликаций прямоугольные шерстяные синие лоскутки и с вышитыми крестами. Таким же образом оформлялись и края рукавов. Кроме того, по краям рукавов, по подолу и на воротнике тулупа нашивались полоски из белой телячьей шкуры или овечьего меха.

---

<sup>1</sup> Пшавы - этнографическая группа грузин, которые живут в Душетском районе Грузии, г. Душети, в бассейне р. Пшавская Арагви, а также компактными поселениями в некоторых районах Восточной Грузии. Говорят на пшавском диалекте грузинского языка

В семье сшить такую шубу мог только мужчина, обладавший силой и определенными навыками, и поэтому наиболее зажиточные семьи заказывали ее в скорняжных мастерских, специализировавшихся на выделке и обработке шкур. *Ткави* в Хевсуретии носили как мужчины, так и женщины, с той лишь разницей, что женская шуба отличалась формой рукавов и сборками у талии.

Во время траура у хевсур было принято надевать верхнюю одежду наизнанку. В период траура, длившегося от одного до трех лет, вдова не могла носить украшения. В случае, если у женщины умирал брат, то траурная одежда, могла быть, изготовлена из черного сукна, в то время как считалось не приличным вдове носить траурную одежду.

Женский комплект дополняли головным убором из *сатаура* и *мандили*. С течением времени *сатаура* меняла свою форму. Наиболее завершенным формой является, головной убор *магали сатаура* - тип высокого кокошника, который шили из хлопчатобумажного полотна, а для придания формы набивали шерстью. Спереди, в центре головного убора располагалось полукруглое возвышение, к которому пришивали лоскут *толи*, повторяющий форму самого *сатаура*, при этом высокая налобная часть была украшена вышивкой. Основным мотивом вышивки *сатауры* также как и *мандили* являлась композиция из трех крестов.

Этнографические исследования [2] выявили различные способы ношения *мандили*, а также особую роль этого головного убора в социальной жизни горцев. У хевсуров он пользовался большим уважением среди мужчин: женщине использовали его для примирения схватившихся, было достаточно снять с головы *мандили* и бросить его между борцами, как драка мгновенно прекращалась.

Неотъемлемой частью любого костюма являлась обувь. Женщины носили обувь двух видов: кожаные *каламани* и вязаные – *амокерили татеби*. *Каламани*, изготавливали из сыромятной бычьей или коровьей кожи, при этом кожу сначала вымачивали, а затем из нее выкраивали и шили обувь. С такой обувью носили вязаные шерстяные носки – *циндеби*. *Амокерили татеби* хевсурка надевала в торжественных случаях. Такую обувь вязали из грубой шерсти, сушили в растянутом виде; подошву для прочности подшивали кожей, а верх украшался бусами.

Рассматривая хевсурский национальный костюм за последние сто лет, нужно отметить тот факт, что он смог 1)сохранить свой естественный, традиционный силуэт. И хотя в настоящее время для изготовления хевсурской одежды не используют домотканую ткань *толи*, так как это занимает много времени, все же хевсурский костюм в настоящее время самый распространенный и востребованный на территории Грузии.

## Литература

1. *Очиаури, Т.* Современная женская хевсурская одежда / Т. Очиаури // Отиск из Матерялов этнографии грузи. – Тбилиси, 1953. – 20 с.
2. *Макалатия, С.* Хевсурети / С. Макалатия. – Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1935. – 263 с.

УДК 687.122:392.51

**Т. П. Губарь**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Символика народного женского свадебного костюма южных регионов России рубежа XIX – XX вв.**

В последние десятилетия прослеживается тенденция роста интереса к восстановлению, сохранению и развитию русских народных обрядов и традиций. К народным свадебным традициям регулярно обращаются специалисты по костюму, проектируя модную одежду. Русский народный женский свадебный костюм отличается особой красотой и обилием богатых украшений, т. к. свадьба – это одно из важнейших событий в жизни человека. Каждая деталь костюма несёт в себе знаковую информацию о положении женщины в обществе, её материальном достатке и т. д. Изучение символики свадебного костюма даёт возможность погрузиться в неповторимый знаковый мир русского народного костюма, который является неотделимой и бесценной частью культуры народов России.

Символика - совокупность символов, используемых той или иной группой лиц, организацией, общественным или политическим образованием, государством и т.д.

Символ (из греч. σύμβολον) – это знак, изображение какой-нибудь вещи или животного для обозначения качества предмета; условный знак каких-либо понятий, идей, явлений.

Наиболее распространёнными типами русской женской свадебной одежды являются комплексы: понёвный и комплекс одежды с сарафаном. Свадебный понёвный комплекс характерен для южных регионов России. В него входили рубаха, понёва, передник, пояс, кушак, чулки, украшения и дополнения. Как правило, костюм дополняли платком или фатой [1].

Говоря о композиции поневного комплекса, необходимо отметить преобладание принципа симметрии, наличие двух согласованных центров сосредоточения декора: наверху (головной убор и плечевой пояс) и внизу (подол понева, рубахи и низ передника).

Овальный силуэт южнорусского поневного комплекса, горизонтальность расположения декора, намеренное сокрытие талии и шеи придавали женской фигуре подчеркнутую массивность. Вместе в подражанием животным и птицам в формах головных уборов изначально это выступало в качестве своеобразной маскировки, родственной ритуальным маскам, и выполняло роль оберега [1].

Свадебные костюмы отличались от одежды иного назначения качеством материала, колористической гаммой и богатым орнаментальным убранством, наделенными особой символикой, способами изготовления, многопредметностью, обилием разнообразных украшений, манерой ношения.

Наряд новобрачных южных регионов России украшался богатой вышивкой из вединических орнаментов, несущих сакральный и обереговой смысл. На женских свадебных платьях это были женские фигуры богини Макоши, ромбы – знаки плодородия, разнообразные соляные знаки, древо жизни и т.п., которые, как правило, располагались по краям одежды – по подолу, вороту, на концах рукавов, плечах и т. д.

А. А. Лебедева отмечает, что в Тульской губернии на свои свадебные поневы молодухи нашивали крупные розетки из разноцветных шелковых лент с бусами и металлическими «гремушками и болоболками» в центре. Бубенчики нашивали на поневу и в Калужской губернии. По представлениям крестьянок, брэнчание таких бубенчиков оберегало от нечистой силы [2].

Поверх рубахи с поневой надевали передник («запан», «занавеска»). Он предохранял одежду от загрязнения, служил дополнительным украшением праздничного наряда, придавал ему законченный и монументальный вид. На южнорусских передниках, в отличие от рубах, часто встречались растительные и зооморфные узоры. Интенсивность декора передников ритмично нарастала от верхней части к подолу. Наиболее широкая узорчатая полоса помещалась на небольшом расстоянии от края передника.

Вступление девушки в брак означало ее полное подчинение семье мужа. По представлениям древних славян, волосы обладали чарующей магической силой, связанной с идеей плодородия, продолжения рода и его благополучия, олицетворяли половую силу. Этим объясняется большое значение, которое придавалось в свадебных обрядах акту перемены прически и головного убора (распускание и расчесывание волос перед венцом как символ вступления в брак, плачи невесты по ее девичьей косе – «красоте», выкуп женихом косы невесты, обряд «скручивания», когда после венца свахи заплетали волосы новобрачной в две косы и навсегда скрывали их от посторонних глаз под женским головным убором).

Головной убор русских крестьянок занимал главенствующее положение в иерархии частей костюмного ансамбля, являлся его композиционным центром, местом наибольшего средоточия декора и отличался многозначностью и метафоричностью своего художественного образа.

Женским головным убором, входившим в поневный комплекс, была «сорока», которую умела шить каждая крестьянка. Название «сорока» можно объяснить пестротой используемых материалов и названием отдельных ее частей («крылышки», «подкрылки», «хвост»). В этом названии, возможно, содержится отождествление с птицей сорокой, которую вешали в конюшнях для оберега. Вероятно, и головной убор «сорока» служил оберегом от домового, который, по поверью, мог утащить женщину за волосы на чердак [1].

Праздничной женской обувью XIX-XX в. считались массивные кожаные туфли – коты. Их обычно украшали аппликациями из ткани и кожи, а также медными гвоздиками. Помимо кот ходили в кожаных сапогах с высокими каблуками и тупыми носами, с высокими голенищами. Зимой предпочитали дорогую зимнюю обувь – валенки, катанки, пимы. В течение свадебного обряда жених обязательно преподносил невесте обувь, как знак «подчинения чужой воли».

### Литература

1. *Горожанина, С. В.* Русский народный свадебный костюм: из собр. Сергиево-Посад. гос. ист.-худож. музея-заповедника / С. В. Горожанина, Л. М. Зайцева. – М.: Культура и Традиции, 2003. – 128 с.
2. *Лебедева, А. А.* Северо-западные, западные и южные губернии центра. Крестьянская одежда населения Европейской России XIX – нач. XX в. / А. А. Лебедева. – М.: ОГИ, 1971. – 318 с.

УДК 7.038.15

**А. Н. Малютин**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Ив Кляйн: «Крайности» в абстрактном искусстве XX века**

Абстракция – мысленное отвлечение, обособление от тех или иных сторон, свойств или связей предметов и явлений для выделения существенных их признаков. Такое определение даёт толковый словарь русского языка под редакцией С. И. Ожегова. Если попытаться сформулировать само определение простыми словами, то можно сказать, что абстракция это взгляд под другим углом, то есть попытка выразить что-либо непривычными доселе методами. Но раз мы упомянули такие слова как «доселе» и

«непривычное» значит, мы рассматриваем абстракцию в контексте времени и с точки зрения новаторства. Применимо ли это к искусству? А можно ли рассматривать живопись с точки зрения одной только техники? Разумеется нет, но непривычными могут быть как мировоззрение художника, независимо от формы, в которую он облакает свою мысль, так и события, которые требуют определённой художественной интерпретации. Таким образом, абстрактное искусство не следует рассматривать как гонку художников за пальмой первенства, а под крайностями подразумеваются прежде всего обобщённые контрасты.

С формальной точки зрения, ни Казимир Северинович Малевич ни, тем более, Ив Кляйн не были революционерами от искусства. Монохромная живопись берёт своё начало ещё в 1843 году, когда французский иллюстратор Берталь публикует в журнале картину под названием «Вид на Хоуг (ночной эффект) Жана-Луи Пети» [3]. Это ещё не было монохромной живописью, так как на картине, которая представляла из себя чёрный прямоугольник в классической раме, присутствовали белые точки, но одно очевидно – направление было задано. Несколько позже, в 1882 году художник и поэт Пол Било представил на выставке Exposition des Arts Incohérents в Париже картину «Битва негров в туннеле». На этот раз прямоугольник был полностью чёрным, а декоративный орнамент в виде рамки имел небольшой отступ от прямоугольника. Идея очень понравилась французскому журналисту, писателю и эксцентричному юмористу Альфонсу Алле, и уже в 1883 году, он публикует целую серию аналогичных картин с ироничными названиями, такими как «Малокровные девочки, идущие к первому причастию в снежной буре» – белый прямоугольник, или «Апоплексические кардиналы, собирающие помидоры на берегу красного моря» – красный прямоугольник, соответственно. Чёрный же прямоугольник носил у Алле несколько отличающееся название, нежели у Пола Било, хотя концепция осталась прежней – «Битва негров в пещере ночью». Любопытно, что в 1897 году Альфонс Алле опубликовал свои работы в виде книги с пустой музыкальной партитурой в качестве предисловия. Название партитуры не уступало в иронии названиям картин – «Траурный марш для глухих». И это всё ещё был XIX век.

В 1919 году в Москве на выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» была показана финальная супрематическая живопись Казимира Малевича из серии «Белое на белом». Это был супрематизм третьей степени, датированный 1918-м годом, из которого ушёл и цвет, так что белые формы словно таяли на белом фоне.

В 1954 году, молодой французский художник Ив Кляйн продемонстрировал своим друзьям книгу «Картины Ива» – десять монохромных досок, окрашенных каждая в свой цвет, с немым предисловием Клода Паскаля. Прямая параллель с книгой Алле очевидна.



Годом позже Ив Кляйн предлагает салону новой действительности, который поддерживал абстрактное искусство, свою работу под названием «Выражение мира оранжевым цветом» – полотно размером 43×57 см, окрашенное в оранжевый цвет. В правом нижнем углу стояла подпись художника. Возникает вопрос, как воспринимать такое искусство?

Следует отметить, что монохромные картины Ива Кляйна, впрочем как и «пустые» холсты Казимира Малевича не являются абстракциями как таковыми, ведь для существования абстракции необходимо наличие какого-либо контраста. Интересно то, что картину «Выражение мира оранжевым цветом» Ива Кляйна не приняли как-раз из-за таких соображений и посоветовали автору добавить пятно другого цвета, чтобы получилась абстракция, однако замысел художника заключался в обратном. Тем не менее, в данном контексте термин «абстрактное искусство» будет иметь значение принципиально новой живописи, в которой больше не изображалась повседневность, прошлое, миф, изображалось само изображение. Ушла сюжетная линия. По словам Пауля Клее «появилась тайна». Краски и формы вышли на первый план. Отныне они не являются инструментом передачи какой бы то ни было информацией, они сами стали информацией. Сложность состоит в том, что не смотря на то, что на первый взгляд означающее и означаемое поменялись местами, определить эту разницу невозможно. Неужели мы можем сказать, что работы великих художников служили лишь способом передачи информации? Или, например, что в работах супрематистов не было смысла и единственная информация, которая в них содержится это расположение геометрических фигур на полотне, их взаимодействие и контраст по цвету?

Конечно, немаловажным аспектом, присущим живописи всегда была техника. Наверное, многих, кто впервые по настоящему взглянул на шедевр мировой живописи удивляло не столько содержание, сколько то, как оно было передано – то, как художник передал перспективу, цвет и взаимоотношение света и тени; немаловажными являются размер полотна, расположение фрески. Однако то, что мы узнаем в последствии – то, что изображено и почему это было изображено удивляет нас не меньше и несёт в себе колоссальный объём информации о нравах и мировоззрении людей того или иного периода, о событиях, имевших место быть или происходивших ранее или никогда не происходивших.

Сколько споров, разногласий, восторженных и негативных отзывов породил «Черный квадрат» Казимира Малевича – колоссальный резонанс, вызванный одной формой, исполненной в одном цвете. А по мнению доктора филологических наук Кациса Леонида Фридовича, русский авангард хранит в себе ещё и огромное количество апокалиптических смыслов [2]. Даже в эпоху средневековья, когда человечество достигло вершины духовности, в искусстве не было столько тайн. Если изображались испыта-

ния, которые проходит грешник после смерти, то имел место предельный натурализм, показывающий весь ужас адских мучений. Имели место и аллегория, и сатира, и гиперболола, но одно оставалось неизменным – цвет был оправдан формой, форма была оправдана изображаемой реальностью. Со всем другое дело с абстрактным искусством. Ответственность за поиск смысла часто возлагает на себя зритель, художник лишь даёт ему соответствующий сигнал. Можно сказать, что это отчасти делает абстрактное искусство более индивидуальным и направленным на личность.

Возвращаясь к двум крайностям в истории живописи, о которых говорилось ранее, следует рассмотреть, пожалуй, самую радикальную из них и относящуюся как раз к первой половине XX века. В январе 1916 года в альманахе «Очарованный странник» Михаил Матюшин выразил собственное понимание супрематизма Малевича. Матюшин указывал именно на тот путь, который шёл от Вольдемара Матвея<sup>2</sup>, основная мысль которого заключалась в том, что «окраска должна стать выше формы настолько, чтобы не вливаться ни в какие квадраты, угольники и прочее». [1, с. 16] Трудно сказать последовал ли Малевич завету Матвея, но точно обратил на него внимание. Дело в том, что в серии картин «Белое на белом» форма была полностью подавлена цветом – белые фигуры сливались с белым фоном, получая «пустые» холсты. Однако сам Малевич в 1918 году задавал себе риторический вопрос: «Возможно, больше не надо писать картины, а только проповедовать». В проповеди нет ни цвета, ни форм, а следовательно, нет и их взаимодействия, о котором писал Матвей. Определенно, такая «живопись» есть ни что иное, как крайность не только в изобразительном искусстве в целом, но и в рамках самого абстрактного искусства.

Наверное, нет очевидного перелома в искусстве второй половины XX века, который бы противопоставлял его искусству первой половины XX века. В рамках абстрактного искусства по-прежнему появлялись новые ответвления, закреплённые за определёнными художниками. Можно вспомнить слова известного швейцарского художника и преподавателя Баухауза Пауля Клее: «Чем ужаснее становится мир, тем абстрактнее становится искусство». Но что имел в виду Клее под характеристикой «абстрактность»? Возможно, имелось в виду отражение новой действительности, тогда это должно быть зеркальное отражение того ужаса, в который погружался мир. Но ведь многие живописцы не признавали в своих работах отражение хаоса, наоборот, всячески искали гармонию. Возможно, наоборот, под отражением имелось в виду противопоставление хаосу космоса, упорядоченности – попытка найти баланс цвета и формы, что больше соответствовало реальности и как нельзя кстати вписывается в понятие аб-

---

<sup>2</sup> Настоящее имя Владимир Марков – первый теоретик фактуры в истории русского авангарда.

стракции как абстрагирования от чего-либо. Можно найти множество, как опровержений, так и доказательств тому и другому пониманию этой мысли художника.

Монохромные картины Ива Кляйна были отчасти следствием особой любви к порошковым краскам, о которых Кляйн говорил как о живых существах: «У них была собственная необычная жизнь, это был действительно цвет в себе – живая и осязаемая материя цвета» [4]. Тем не менее, социальные процессы, а именно, научные открытия и философские высказывания современников усиливали любовь Кляйна к синему цвету, предоставляя пространство для творчества.

По сути, в отличие от большинства художников-абстракционистов Кляйн создавал свои картины не как отражения действительности, а, наоборот, действительность отражалась в уже созданных произведениях художника. Речь идёт не о живописи, как таковой, а об одержимости тем, что создаёт живопись – цвете. Ведь форма это, по сути, цвет. Таким образом, цвет является первоисточником в изобразительном искусстве. В сравнении с первой крайностью, определённой, как третья ступень супрематизма Малевича, речь идёт о совершенно противоположном видении, формирующем Ива Кляйна на начальном этапе его становления в качестве художника.

Противоположность отсутствия цвета как такового и присутствия цвета в максимально возможном количестве, проще говоря, в избытке. В обоих случаях – отсутствие формы, если не считать размеры полотен – формой, а стены, на которых они висят – контрформой, образующей контраст в том числе и по цвету. И если монохромные картины Ива Кляйна являются формой относительно стены, на которой они висят, в то время как «Чёрный квадрат» Казимира Малевича является формой сам по себе, то пустые холсты вообще символизировали отсутствие, как формы, так и цвета, а, следовательно, и живописи.

Цвет, представленный на рассмотрение широкой публике – одна из особенностей творчества Кляйна, которая заключается в демонстрации скрытого очевидного. Позже эту идею возьмут на вооружение художники поп-арта, демонстрируя в своих работах то, что находится у каждого перед глазами, выделяя объект из массы подобных и наделяя его эстетическим и культурным смыслом, зачастую, заключающимся как раз только в том, что объект был замечен художником. Это лишь один из многих примеров развития тенденции, заложенной в 50-е годы Ивом Кляйном и другими художниками «нового реализма»<sup>3</sup>.

Первые монохромные полотна Кляйна, выкрашенные в запатентованный синий цвет, были показаны в 1957 году в Милане. Это событие

---

<sup>3</sup> В 1960 году Пьер Рестани отмечает общие черты у группы художников, чьи искания он называет «новыми прорывами к реальному» и вводит термин «новый реализм».

стало знаковым в мире искусства. Не обошлось и без своеобразного юмора – каждое из одиннадцати одинаковых полотен было выставлено по разной цене. Это несколько напоминает ситуацию вокруг реди-мэйд искусства, концепцию которого предложил в 1913 году Марсель Дюшан, но несколько в ином ключе: художник может не только определять «художественность» того или иного объекта, но и его рыночную стоимость.

Монохромные картины Ива имели интересную особенность – они были цельными, законченными произведениями сами по себе, но в любой момент могли становиться частью пространства, в котором находились. Живопись, которая выходит за рамки холста. Является ли такая картина абстракцией с формальной точки зрения? Ранее уже писалось, что нет, но картина рассматривалась в условиях, которых не существует – условиях, при которых нет физического мира, а картина как бы висит в пустоте. Поскольку, монохромные полотна находились в реальных условиях, более того, их было несколько, то они были абстракцией, не только относительно пространства, но и относительно друг друга в этом самом пространстве. Монохромная картина становится частью стены, на которой она висит, вступая во взаимодействие с другими подобными картинами. Уже сама стена становится холстом, а картина – лишь элементом абстракции, цветом, а, следовательно, формой.

Ив Кляйн ушёл из жизни в 1962 году в возрасте 34-х лет. Несмотря на столь короткий творческий период, художник успел повлиять на зарождение новых направлений в искусстве. Используя, зачастую, один цвет Кляйну удавалось передать невероятное количество ощущений и предоставить зрителю безграничное пространство для размышлений. По существу, это была такая же проповедь, о которой говорил Казимир Малевич в 1918 году.

### Литература

1. Андреева, Е. Ю. Казимир Малевич. Черный квадрат / Е. Ю. Андреева. – СПб. : Арка, 2010 – 27 с.
2. Гордон, А. Г. Диалоги 2 / А. Г. Гордон. – М.: Предлог, 2004. – 320 с.
3. *L'imposture en peinture* // URL: [http://nikosolo.voila.net/imposture\\_peinture.htm](http://nikosolo.voila.net/imposture_peinture.htm) (дата обращения 29.03.13).
4. Yves Klein Archives / Daniel Moquay, Philippe Siauve. – Paris // URL: [http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html) (дата обращения 29.03.13).

## Векторизация растровых изображений конструкций исторического костюма

Воссоздание исторического костюма современными средствами, как и использование исторического кроя в современных изделиях, требует применения современных информационных технологий. Для работы с конструкцией одежды необходима векторизация растровых чертежей деталей (*рисунок 1*), что позволит производить их дальнейшее редактирование в среде САПР.

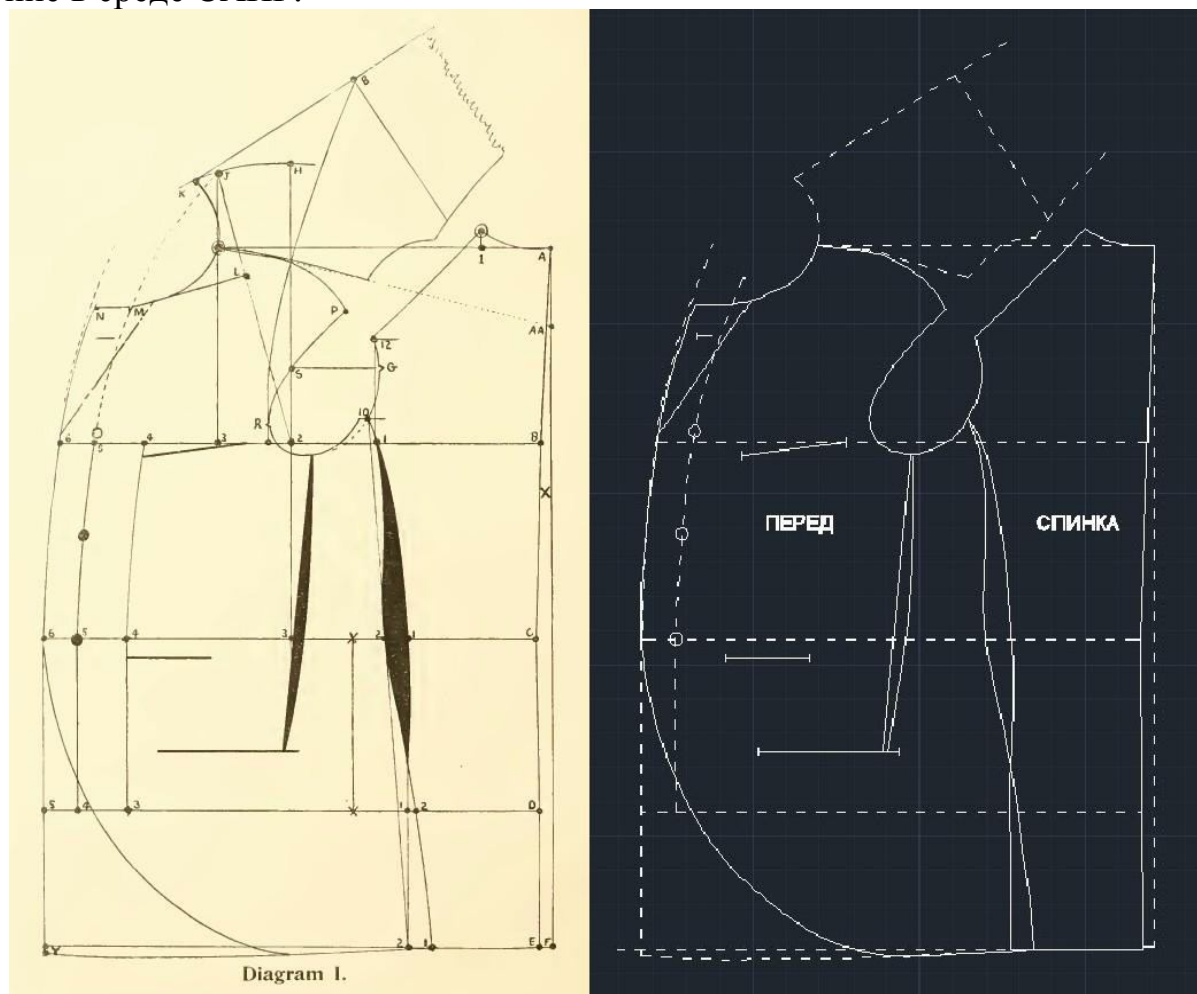


Рисунок 1. Конструкция мужского пиджака 1895 г.  
до и после векторизации в среде AutoCAD Raster design

В качестве примера приемлемо рассмотреть крой XIX в. Во второй половине XIX в., в связи с появлением портновского сантиметра и развитием плоско- — расчетных методик конструирования, получила широ-

кое распространение литература, посвященная проектированию одежды. Сохранилось большое количество иллюстративного материала, включающего масштабированные чертежи конструкций одежды и методики их построения. Однако изображения находятся либо в аналоговом состоянии (непосредственно в источнике), либо в виде оцифрованных растровых изображений.

Проблематика векторизации растровых изображений (в том числе чертежей) стала актуальной в 90-е года XX в. в связи с компьютеризацией производств и повсеместным внедрением САПР: ArchiCAD, AutoCAD, КОМПАС, SolidWorks и др. Современные вопросы в области векторизации и распознавания изображений являются предметом изучения таких авторов, как: С.Н. Chen [1], R.J. Shalkoff [2], А.В. Ермолицкий [3], К.Ю. Жигалов [4], С.В. Москаленко [5]. Разработаны методы и средства векторизации растровых изображений в зависимости от входных данных и задач векторизации, алгоритмы распознавания графических изображений геометрических объектов, приемы предварительного редактирования изображений, раскрыта проблематика взаимодействия растровых изображений с современными САПР. Векторизация полноразмерных лекал швейных изделий в среде программы Spotlight Pro 10 раскрыта в статье И. Шустикова «Сканирование и векторизация лекал в программе Spotlight Pro 10» [6].

В зависимости от степени участия оператора, разделяют автоматическую и ручную векторизации. Автоматическая векторизация затруднительна для применения к чертежам конструкций исторического кроя, особенно при работе с историческими источниками (что актуально для кроя XIX – XX вв.), так как изображения могут иметь низкое качество, а сам источник может содержать механические повреждения, что приводит к потере точности при переходе от растрового представления к векторному, а, иногда, делает автоматическую векторизацию невозможной.

Современный рынок компьютерных программ предлагает широкий выбор продуктов, позволяющий выполнить векторизацию растровых изображений. Согласно О. Аршава [7], наиболее популярными продуктами являются: CAD Overlay, GTXRaster CAD, GTXImage CAD, Easy Trace и MapEDIT. Часть программ ориентирована на векторизацию географических карт местности, однако они применимы для работы с любыми чертежами.

Общий функционал программ векторизации: загрузка растра в графических форматах, настройка системы координат, трансформация, обрезка и разворот растра. Причем выравнивание в пределах  $10^\circ$  может быть выполнено автоматически. Далее растровое изображение можно масштабировать, перемещать, копировать, отображать, сшивать отдельные растровые массивы, сохранять, выводить на внешние устройства [7].

Стандартный алгоритм векторизации применим для обработки чертежей конструкций одежды, однако в процессе его выполнения необходи-

мо учитывать особенности, связанные со спецификой исторического и современного проектирования одежды.

Выбранное изображение чертежа конструкции должно иметь растровое представление, т. е., при работе с литературой, изображение должно быть оцифровано посредством сканера. Количество точек на единицу площади изображения (разрешение) должно быть велико настолько, насколько того требует сохранение качества изображения, в противном случае увеличатся погрешности при векторизации. Некоторое программное обеспечение способно обработать только монохромные изображения, тогда изображение должно быть сохранено в соответствующем формате.

В процессе векторизации важным является соблюдение масштаба конструкции, т.е. конструктивные отрезки оцифрованного чертежа должны иметь определенную длину. Для этого необходимо определить длины нескольких конструктивных отрезков чертежа, представленного в источнике. В литературе, изданной в XIX в., в подавляющем большинстве случаев, чертеж конструкции снабжен необходимой для его построения информацией, такой, как длины отрезков или формулы для их расчета. Иногда указаны размеры типовой фигуры, для которой разработана конструкция изделия. В этом случае длины отрезков чертежа рассчитываются посредством последовательности элементарных математических операций.

Выполняя векторизацию, на чертеже необходимо преобразовать не только основные контуры деталей, но и другие конструктивные отрезки, линии разметки, надсечки, положения петель, пуговиц, карманов, поясняющие надписи, наименования деталей и т.п. Если в изображении присутствуют конструктивные линии, задействованные только в ходе построения, то их векторизация не является обязательной. Однако нанесенные на чертеж вспомогательные линии, например, положение уровня обхвата груди, талии, бедер, сетка, использовавшаяся в ходе построения гармонично дополняют чертеж и предоставляют конструктору обилие информации о конструктивных особенностях деталей.

В ходе векторизации возможно использование дополнительных источников информации, способных уточнить конструкцию исторического изделия, справочников, методик, фотографий и т.п. Особенно важное значение дополнительное информационное обеспечение процесса векторизации конструкции приобретает в том случае, если чертеж поврежден механически или имеет низкое качество, что может привести к ошибкам и увеличению погрешностей.

Файл векторного изображения конструкции сохраняется в определенном формате, который зависит от возможностей программного обеспечения. Для каждого файла необходимо указать не только наименование изделия, ни и источник конструкции, хронологические и географические границы использования исторического изделия и другие необходимые

данные, в зависимости от задач последующего художественного проектирования.

В связи с вышеуказанным, актуализируется направление исследований, связанное с систематизацией исторического кроя и созданием баз данных исторических конструкций, а так же их внедрение в алгоритм проектирования современных изделий на его различных этапах.

Высококачественная векторизация чертежа конструкции – трудоемкий процесс, требующий определенных временных затрат. Однако, в результате векторизации, специалист – конструктор швейных изделий получает возможность использования средств современных САПР для дальнейшей работы с конструкцией. Накопление оцифрованных чертежей и последующее создание базы данных исторического кроя позволит значительно ускорить процессы конструкторско – технологической подготовки производства, направить и формализовать деятельность инженера.

#### Литература

1 *Chen, C. H.* Handbook of pattern recognition and computer vision / C. H. Chen, L. F. Rau and P.S.P. Wang (eds.). – Singapore-New Jersey-London-Hong Kong: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 1995. – 984 p.

2 *Shalkoff, R. J.* Digital image processing and computer vision / R. J. Shalkoff. – New York-Chichester-Brisbane-Toronto-Singapore: John Wiley & Sons, Inc., 1989. – 489 p.

3 *Ермолицкий, А. В.* Методы автоматической векторизации на этапе компиляции для архитектур с поддержкой коротких векторных конструкций: автореф. дис... канд. техн. наук / А. В. Ермолицкий – М., 2011.

4 *Жигалов, К.Ю.* Векторизация и конвертация данных лазерной локации в ГИС – технологиях: автореф. дис... канд. техн. наук / К. Ю. Жигалов. – М., 2007.

5 Москаленко, С.В. Разработка методов и алгоритмов векторизации растровых изображений в САПР: автореф. дис... канд. техн. наук / С.В. Москаленко. – СПб., 2011.

6 *Шустиков, И.* Сканирование и векторизация лекал в программе Spotlight Pro 10 / И. Шустиков // САПР и графика. – М., 2012. – № 9. – С. 77-79.

7 *Аршава, О.* Обзор программных продуктов для векторизации и гибридного редактирования / О. Аршава // САПР и графика. – М., 2001. – № 12.



**А. Ю. Москвин**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Алгоритм адаптации элементов исторического кроя к современной мужской одежде**

Разработка методики адаптивного применения элементов исторического кроя в современном мужском костюме основывается на следующих утверждениях:

- элементы исторического кроя применяются в современной одежде (*рисунок 1*);
- исторический и современный костюм значительно различаются внешне и конструктивно;
- элемент исторического кроя не может быть перенесен из конструкции исторического костюма в современную путем прямого копирования;
- элемент исторической конструкции должен быть адаптирован для внедрения в современную конструкцию;
- алгоритм адаптации элементов кроя должен быть разработан.



Рисунок 1. Исторический крой в современной мужской одежде

Элементы исторического кроя, в зависимости от сложности их конструкции, возможно разделить на простые, сложные и комплексные. К простым элементам относятся формы срезов, например форма линии края борта или низа изделия, отлета воротника и т.п. Сложные элементы – это

плоские детали одежды, как декоративные, так и функциональные: вставки, кокетки, формы клапанов, манжет, накладных карманов и т. п. К комплексным элементам относятся конструктивные решения, влияющие на пространственную форму изделия. Они могут включать в себя простые и сложные элементы кроя. К ним относятся: форма оката рукава, форма плечевого ската, конструкция воротника, конструктивное решение переда или спинки изделия, влияющее на конечную форму деталей изделия, формообразующие решения других деталей.

Для разработки алгоритма адаптации элементов исторического кроя необходимо проследить причины изменений, которым подвергается элемент исторической конструкции. Все изменения, которым подвергается деталь исторического предмета одежды в процессе ее адаптации к современным условиям в соответствии с причиной этих изменений, можно условно разделить на конструктивно-технологические и эстетические (рисунок 2).

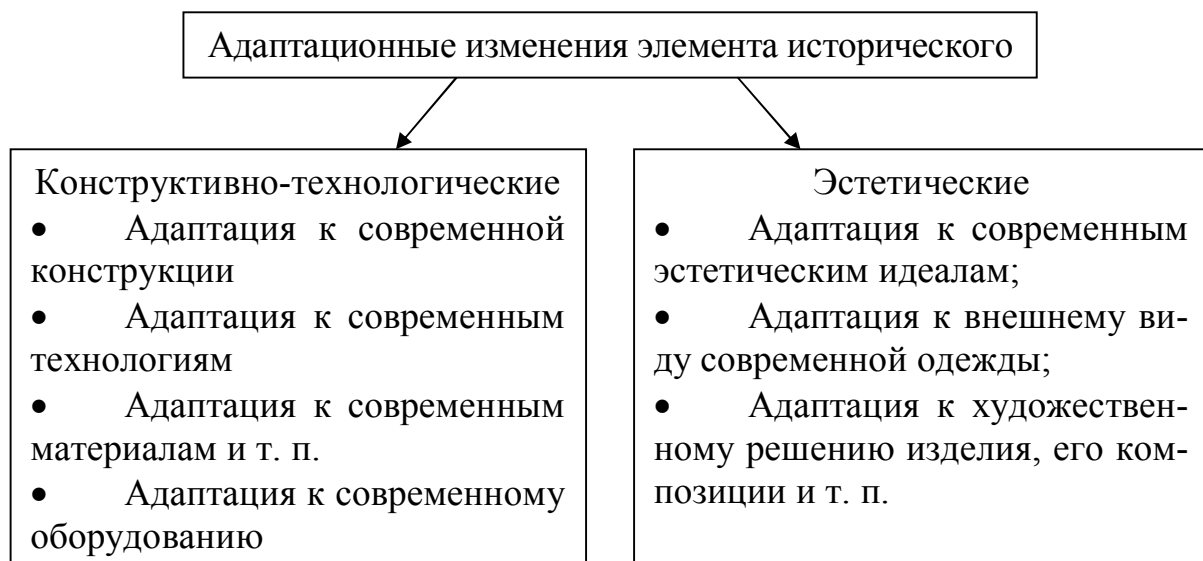


Рисунок 2. Общая классификация адаптационных изменений элементов исторического кроя в зависимости от причины изменений

Конструктивно-технологические адаптационные изменения обоснованы развитием научно технического прогресса и необратимыми изменениями в принципах проектирования изделий и методах их изготовления. Кроме того, наблюдаются значительные различия в физико-механических показателях исторических и современных материалов, а также в оборудовании швейного производства, которые затрудняют, а в ряде случаев делают невозможным, воспроизведение исторической детали кроя в современных условиях.

Эстетические адаптационные изменения включают в себя изменения, связанные с различиями в общих характеристиках исторической и современной эпох, эстетическом идеале внешнего вида человека, нормах этики, пропорциях и внешнем виде изделий и т.п. Видоизменения внешнего вида

элемента в соответствие с современными тенденциями моды и композиционным решением конкретного современного изделия также относятся к эстетическим. Адаптационные изменения обеих групп являются необходимыми для гармоничного внедрения исторического элемента в современную конструкцию.

Первостепенными по значению являются конструктивно-технологические изменения, так как они позволяют воспроизвести образец исторического конструктивного решения в современных условиях. Хронологическая последовательность изменений должна определяться в связи с конкретными случаями адаптивного применения элементов исторического кроя. Некоторые элементы могут быть изменены только эстетически, при условии, что в конструктивно-технологических адаптационных изменениях нет необходимости.

Для проведения процесса адаптации элемента исторического кроя необходимо ввести понятие ключевых точек элемента конструкции. Положение ключевой точки характеризуется геометрией конструктивных отрезков чертежа элемента либо взаимным расположением срезов детали.

Ключевые точки могут быть расположены как непосредственно на линиях чертежа элемента, так и на линиях чертежа конструкции, к которой этот элемент принадлежит, при условии, что они необходимы для производства процесса адаптации (рисунок 3). Чем более сложен элемент с точки зрения своей конструкции, чем больше он структурирован, чем больше расхождений между этим элементом и конструкцией его современного аналога, тем больше требуется ключевых точек.

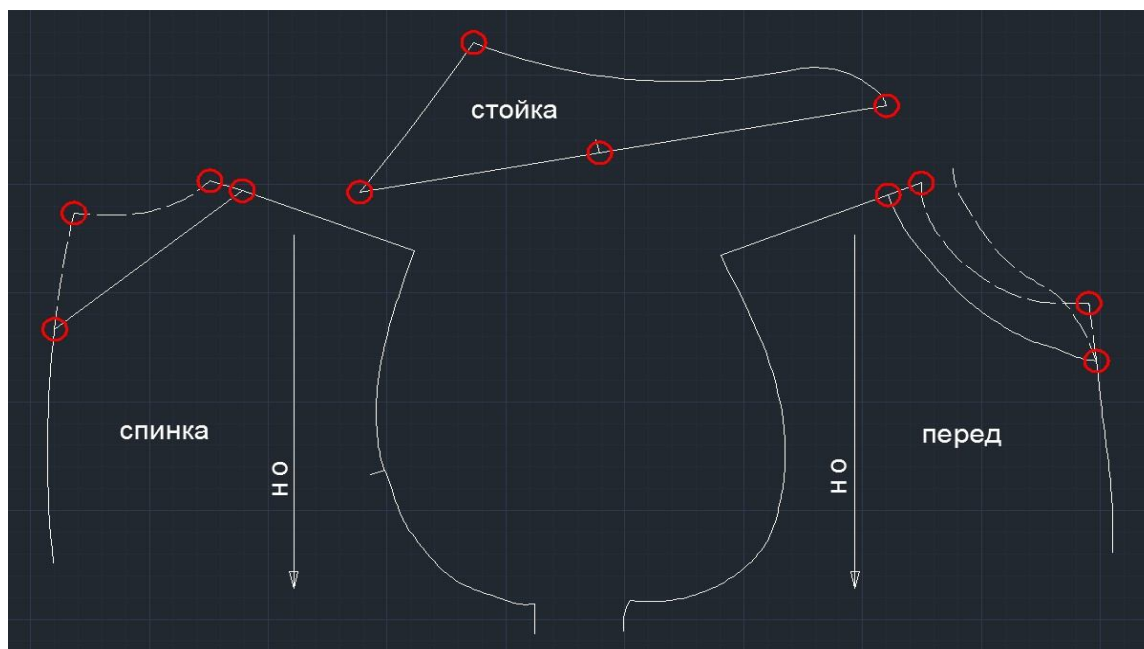


Рисунок 3. Расположение ключевых точек для адаптации стойки дублета XV в. к конструкции современной плечевой одежды

Таким образом, при определении ключевых точек элемента должны быть соблюдены следующие условия:

- положения точек должны быть однозначно определены геометрией конструкции элемента;
- совокупность ключевых точек должна характеризовать размеры и пропорции элемента конструкции;
- положение ключевых точек должно способствовать определению местоположения элемента на чертеже;
- количество точек должно быть необходимым и достаточным для адаптации элемента к современной конструкции.

Элементы исторического кроя дополняют, либо заменяют современные детали конструкции, в связи с чем результатом процесса адаптации исторического элемента можно считать некое конечное взаимное расположение ключевых точек исторического и современного элементов кроя, а изменение размера (масштабирование) или изменение пропорций детали исторической конструкции, в таком случае, будет заключаться в целенаправленном последовательном адаптивном перемещении ее ключевых точек. Такое последовательное видоизменение элементов кроя наиболее целесообразно выполнять в среде современных САПР, что значительно упрощает процесс адаптации и снижает временные затраты на его выполнение.

Таким образом, процесс адаптации элементов исторического кроя к современной конструкции мужской одежды будет состоять из последовательности действий:

- 1 выбор исторической модели-прототипа;
- 2 определение элемента кроя;
- 3 сравнительный анализ исторической и современной конструкции;
- 4 выбор ключевых точек для адаптации элемента;
- 5 перенос элемента кроя из исторической конструкции в современную;
- 6 конструктивно-технологическая и эстетическая адаптация элемента кроя посредством последовательного целенаправленного перемещения ключевых точек до совпадения с современной конструкцией;
- 7 оценка результата адаптации и окончательная корректировка конструкции.

Алгоритм адаптации может быть применен как при разработке авторских коллекций одежды, так и при разработке моделей одежды для серийного производства. Формализация процесса художественного проектирования изделий швейной промышленности с историческими элементами способствует обогащению ассортимента продукции легкой промышленности и переходу деятельности специалистов на качественно новый уровень.

**Е. С. Борисевич, И. А. Жукова, В. Ю. Потехина**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Анализ возникновения и изменения футбольной формы разных времен и народов**

Футбольная экипировка сильно изменилась с момента своего появления. Это сейчас футбольная форма удобна и легка, и трудно представить футболиста в чем-то тяжелом и некомфортном. Но так было не всегда. понадобилось множество времени и сил, чтобы форма стала такой, какая она сейчас.

В 70-х годах девятнадцатого века обычная футбольная форма «плюс 4» была из 4-х предметов: штанов, заправленных в высокие, до колен носки; рубашки и головного убора [1].

Игроки играли в тяжелых рабочих или армейских ботинках, что было очень трудно и могло привести к травме.

Так современники описывали внешний вид игроков команды «Британские Леди»: «Леди, представлявшие «Север», были одеты в красные блузки в белый горох, свободные черные бриджи, черные чулки, красные береты, коричневые кожаные ботинки и штаны». А шотландская команда выступала против англичан в форме желто-розового цвета подобно жокеям. Таким образом, футболисты в то время одевались «кто во что горазд».

С развитием общества футбол становился все более популярным и это внесло изменения требований к футбольной экипировке, команды были обязаны иметь единую форму. Предыдущая форма была заменена свитерами и длинными шортами, которые поддерживались ремнями (т. к. резинки еще не изобрели). По требованию цензуры, шорты должны были прикрывать колени игроков.

В 1880-х годах в Британии начали вводить нормы для формы футболистов. Футбольные коллективы стали заимствовать цвета своих форм у образовательных учреждений, с которым были связаны. Так ФК Блекберн Роверз перенял синий и белый цвета у Кембриджского университета, в котором учились сами организаторы английского клуба [1].

Но в то время на форме еще отсутствовали отличительные знаки, номера на спинах, а расцветка форм нередко была слишком похожа. Игроки стали носить элементы формы такие, как шапка или гетры отличающихся от цветов других команд, а самые известные футболисты надевали длинные штаны, подтяжки, ремни – все белого цвета. Носить защитные щитки в 1874 году догадался Веллер Видовсон - спортсмен из ФК Ноттингем Форест. Он создал их из щитков для крикета и одел под свои гетры.

Позже этот элемент экипировки широко распространился, и сейчас без гетр игрок не имеет право выходить на поле.

В 1890 году футбольная лига (ФЛ), чтобы исключить споры, наложила запрет на регистрацию уже взятых цветов форм.

После того, как футбол стал превращаться в профессиональный, начала появляться первая профессиональная футбольная обувь - бутсы.

С развитием популярности футбола "британская футбольная мода" распространилась по всему миру, форму и ее цвета заимствовали у английских клубов. Так в 1903 году клуб из Италии Ювентус взял для своей формы полосатые черно-белые цвет. А в 1905 Аргентинская команда Атлетико Индепендент заимствовал красный цвет, увидев их у Ноттингем Форест.

С 1904 года Футбольная Ассоциация разрешила носить футболистам короткие шоры, что было намного удобнее. С 1909 года введено правило, по которому цвет формы вратаря должен был отличаться от формы других игроков команды, иначе судьям было сложно отличать вратаря от полевых игроков.

Впервые официально футбольные номера появились в 1933 году в финальном матче чемпионата Англии между командами Манчестер Сити и Эвертон. Один комплект формы был с номерами с первого по одиннадцатый, а второй пронумерован с двенадцатого по двадцать второй. Только десять лет спустя номера футболистов на их футболках стали нормой и показывали амплу игрока. Например первый номер давали вратарю, а девятку нападающему.

Сегодня основная экипировка футболиста должна состоять: футболка (рубашка) с длинными либо короткими рукавами; шорты длинные или короткие; гетры; щитки; бутсы. Если под основную форму что-то одето, цвет белья не должен отличаться от цвета верхней одежды. Щитки обязаны быть целиком закрыты гетрами. Щитки изготавливают из плотных современных материалов чтобы успешно защищать ноги футболистов от травм [2].

Отступать от правил запрещено. Так 2002 году компания Puma изобрела необычную форму для сборной Камеруна на которой не было рукавов. FIFA решила запретить такую форму, так как отсутствие рукавов не разрешено.

Грандиозные перемены в спортивной экипировке связаны с изобретением синтетических волокон. Благодаря им форма приобрела легкость и влагоотталкивающие свойства. Стали использовать мембранные материалы, которые «дышат» изнутри, но защищают от воздействия окружающей среды.

Так компания «Nike» создала форму, которая весит примерно 200 грамм, и отталкивает влагу и значит, что она не доставляет лишних неудобств во время матча, так как вес футболки не увеличивается и она не

прилипает к телу. Также уникальны и современные бутсы, которые примечательны своим малым весом, учитывают антропометрию стопы, погоду, состояния и тип футбольного поля. Сегодня футбольная экипировка защищает игроков от повреждений.

Последними технологическими новинками являются формы adidas: adidas TECHFIT™ Seamless - они создали коллекцию бесшовных футболок из особого компрессионного материала. Новый материал согревает, поддерживает мышцы, уменьшает их вибрацию. Материал создан двух степеней компрессионности, он сохраняет игроку силы на более длительное время в зависимости от востребованности. Мышцы спортсмена меньше вибрируют поэтому игрок меньше устает и дольше может оставаться на поле. В компрессионной экипировке Techfit (ТекФит), в зонах, подверженных перегреву содержатся влагоотводящие материалы, которые создают дышащий эффект формы. Эта форма также улучшает осанку и здоровье футболиста и повышают работоспособность [3].

Форма adidas Techfit™ Powerweb. Экипировка TechFit Powerweb предотвращает потери энергии, придает дополнительную мощность движениям. Эта технология обеспечивается нанесением на ткань термополиуретана, обеспечивающий необходимый уровень эластичности и поддержки. Термополиуретан позволяет материалу синхронно с мышцами, что позволяет увеличить мощность движений спортсмена и уменьшает расход энергии. Предусмотрены и влаговыводящие материалы, обеспечивающие вентиляцию. Научные исследования показали, что благодаря технологиям Powerweb и компрессии мощность движений увеличивается в среднем на 5,3 %, а расход кислорода снижается на 1,3 %, т. е. мышцы меньше утомляются, следовательно, повышается эффективность и результативность тренировок.

В 2010 году компания Nike создала высокоэкологичную форму. Для изготовления этой формы используется ткань, созданная из использованных пластиковых бутылок. Эта технология послужит делу защиты природы, миллионы пластиковых бутылок, которые столетиями не разлагаются в земле, будут переработаны и превратятся в прекрасную форму. Используя это нововведение 13 миллионов пластиковых бутылок (около 254 000 кг отходов из полиэстера) могут быть использованы вторично. Для создания каждой из футболок требуется до восьми стандартных пластиковых бутылок для воды [4, 6].

Особенностью данной формы является ее высокая комфортность и легкий вес. Особая ткань Dri-Fit позволяет одежде оставаться сухой, она поглощает влагу и пропускает воздух еще в большей степени, чем выше указанная. К тому же ткань Dri-Fit на 13 % снижает и вес формы. Этот материал позволяет влаге быстро испаряться. Так же на форме предусмотрены дополнительные вентиляционные участки на футболках и на шортах

(преимущественно по бокам), которые в еще большей степени усиливают циркуляцию воздуха, охлаждая игроков [4, 5].

В заключении можно констатировать, что эволюция футбольной формы с момента ее возникновения произошла очень глобальная и стремительная. От самой примитивной, неудобной и даже опасной до современной высокотехнологичной, удобной, повышающей способности спортсмена. В настоящее время футболу уделяется очень большое внимание, это вид спорта – наиболее популярный во всем мире, в футбол вкладываются огромные денежные средства, поэтому постоянно ведутся новые исследования по усовершенствованию материалов и конструкции футбольной формы, а так же аксессуаров для того, чтобы достижения спортсменов были еще более выдающимися.

### **Литература**

1. URL: <http://joma-ukraine.com.ua/Istoriya-futbola/2010-01-20-11-19-27.html> (дата обращения 24.03.13).
2. URL: <http://football.ya1.ru/international/worldcup2010/34901-nike-predstavil-jekipirovku.html> (дата обращения 24.03.13).
3. URL: <http://www.adidas.ru/> (дата обращения 24.03.13).
4. URL: [http://www.nike.com/ru/ru\\_ru/](http://www.nike.com/ru/ru_ru/) (дата обращения 24.03.13).
5. URL: <http://www.footballguru.org/history/nid/2> (дата обращения 24.03.13).
6. URL: <http://www.nsport.ru/catalog/form/> (дата обращения 24.03.13).
7. URL: [http://rulesoccer.3dn.ru/publ/zakljuchenie\\_pravila\\_igry\\_v\\_futbol/pravilo\\_4\\_ekhipirovka\\_igrokov/7-1-0-23](http://rulesoccer.3dn.ru/publ/zakljuchenie_pravila_igry_v_futbol/pravilo_4_ekhipirovka_igrokov/7-1-0-23) (дата обращения 24.03.13).

**УДК 687.016**

**Н. Лазненко**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Анализ влияния модных тенденций на моду хип-хопа за последние 5 лет**

Пожалуй, наиболее актуальна необходимость исследования феномена хип-хоп моды возникла в наши дни. Зародившаяся всего несколько десятков лет назад в кварталах Нью-Йорка, хип-хоп культура, на сегодняшний момент стала много-миллиардной индустрией, объединяющей миллионы самых разных людей с самыми разными увлечениями. И хип-хоп мода, как составная часть всей культуры, также прочно укоренилась в нашей жизни.



То, что сейчас принято называть хип-хоп модой, изначально было стилем одежды, который прочно ассоциировался с латино и афроамериканской молодежью пяти районов Нью-Йорка.

Хип-хоп и мода не стоят на месте, а развиваются и всячески взаимодополняют друг друга. В 2012 году вышла книга об изменении модной индустрии под влиянием хип-хоп культуры [1]. Модные тенденции влияют на стиль хип-хоп, привносят новое и иногда возвращают к старой школе. Звериные принты, кожаные детали, принты на религиозную тему, рокерские косухи, заклёпки и шипы, как ни странно, также популярны и в одежде хип-хоперов.

В данной статье мы рассмотрим несколько тенденций такие как: анималистические принты, одежда из кожи, косухи, влияние моды хипстеров, отразившихся на моде хип-хопа в последние годы. Более того мы затронем сотрудничество хип-хоп артистов и дизайнеров.

В настоящее время, хип-хоп одежда становится похожей на ту, что носили в ранних 80-х. Это привело к появлению вдохновленного хипстерами стиля одежды с некоторым намеком на иронию, туда входят узкие джинсы, футболки с короткими рукавами плотно-облегающие тело в винтажном стиле и т.п. Нынешний стиль хип-хоп скорее близок к скейтерскому нежели к прежнему брутальному стилю 90-х. Среди рэперов популярны такие марки как Maison Martin Margiela, Prada, Burberry. Последнее время Фрэнк Оушен часто появляется на публике в повязке из круизной коллекции Prada 2013, а Эйсип Рокки неоднократно надевал рубашки и высокие кеды от Maison Martin Margiela.

Благодаря коллекциям модных домов William Rast, Phi, Blumarine, Just Cavalli (осень-зима 2012-2013) куртка косуха проникла даже в хип-хоп культуру. Чаще всего это не классическая косуха, а нечто более экстравагантное и привлекающее внимание. Знаменитые звёзды хип-хопа время от времени появляются на публике именно в этом виде одежды, а не в привычных бомберах. В частности Крис Браун отпраздновал свой 22 день рождения в чёрной шипованной косухе, а Фаррел Уильямс был замечен в байкерской куртке на мероприятии в Майами. Бейонсе и Рианна также носят подобные косухи, сочетая их с классическими джинсами и леггинсами «хэви-метал».

Такие дизайнеры как Александр Уэнг и Риккардо Тиши стали создавать для своих коллекций кожаные, либо с элементами кожи бомберы (осень-зима 2011-2012), частично видоизменив их прежний облик и сделав их вновь модной тенденцией. Безграничная любовь к музыке привела Риккардо Тиши к сотрудничеству с известными хип-хоп исполнителями Джей-Зи и Канье Уэстом. В 2011 году он стал креативным директором их совместного альбома «Watch The Throne», разработав обложку диска и двух синглов («Н.А.М» и «Otis»). Вследствие сотрудничества нынешнего креативного

директора Дома Givenchy и известного хип-хоп исполнителя Канье Уэста марка Givenchy стала самой популярной среди хип-хоп артистов.

Относительно молодой американский дизайнер Александр Уэнг часто сотрудничает с гарлемским репером Эйсапом Рокки. Так Уэнг пригласил Эйсапа принять участие в создании рекламы для мужской линейки своей марки Alexander Wang зима 2013. Хип-хоп исполнитель прославился своей любовью к прекрасному и зачастую посещает недели мод, появляясь на показах в одежде таких дизайнеров как Chanel, Maison Martin Margiela, Alexander Wang, Christian Dior. Более того, Эйсап и Раф Симонс выпускают совместную коллекцию одежды, о чём рэпер дал понять, выложив в интернет своё фото в черном «худи» с именным принтом на груди, выше которого значилось имя дизайнера Рафа Симонса.

Благодаря творчеству домов мод Jil Sander, Lanvin, Yves Saint Laurent and Mugler (осень-зима 2011-2012) кожаные детали в одежде укрепились в тенденциях последних лет, что привнесло новое в моду хип-хопа. Канье Уэст, Джастин Бибер, Тайга, Ашер неоднократно были замечены в кожаных штанах также как и Бейонсе, Фёрги и Келли Роулэнд, не говоря уже о модной диве Рианне. Одежда с кожаными деталями прочно заняла место повседневного костюма как хип-хоп исполнителей, так и известных afroамериканских баскетболистов нечуждых моды и хип-хопа: Леброн Джеймс, Дуэйн Уэйд.

Парижские дома мод Lanvin, Balenciaga, Balmain создали большую фан-базу в хип-хоп культуре. Многие исполнители появляются на публике в одежде именно этих марок: Уильям Фаррел, Кид Кади, Джей-Зи. Мокасины, «худи», «светшоты» (род спортивного свитера из толстого хлопка) и шорты  $\frac{3}{4}$  весьма популярны среди этих артистов.

Blumarine, Oscar de la Renta, Dolce & Gabbana, Christian Louboutin(осень-зима 2010-2011) и другие бренды обозначили явную тенденцию на анималистические принты в одежде и обуви, что не осталось незамеченным среди исполнителей хип-хопа. К примеру, в 2011 году Джастин Бибер и Пи Дидди были замечены в леопардовых спортивных куртках. Данная тенденция своеобразно отразилась в леопардовых кроссовках от Christian Louboutin, которые очень популярны среди таких исполнителей как: Ашер, Тайни Темпа, Рианна. Анималистические принты присутствуют в одежде с окрасом зебры, что заметно в гардеробе детей Уилла Смита, повседневном костюме Алиши Киз. Также нельзя не отметить женскую одежду кошачей окраски: платье от Roberto Cavalli у Бейонсе и леопардовый жакет от A.L.C Дженнифер Лопез.

Хип-хоп мода имеет ряд характерных особенностей, но, несмотря на это под влиянием модных тенденций и творчества новых дизайнеров одежда меняется, дополняется новыми деталями или возвращается к прежним стилям. Хип-хоп культура объединяется с новыми течениями, вследствие

чего появляются различные стили внутри данной моды, что не могут не заметить известные дома мод и не воплотить в своих коллекциях. Более того, сотрудничества рэперов и дизайнеров поднимают хип-хоп культуру на новый уровень.

### Литература

1. *Romero, E. Free Stylin': How Hip Hop Changed the Fashion Industry (Hip Hop in America) / E. Romero. – Westport, Connecticut. Praeger., 2012. – 242 p.*

**УДК 687.1**

**М. В. Спирина**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Нью-Йоркская панк-сцена – рождение гранж-эстетики в костюме рок-музыкантов 1970-1990-х гг.**

Панк и гранж – два течения, связанные с рок-музыкой США. Появившись в разное время и на противоположных побережьях континента, направления считаются родственными друг другу, во многом потому, что гранж-представители изначально считали себя панк-рокерами новой волны с временным промежутком в двадцать лет, что объясняет некоторые заимствования. Панк-движение появляется вначале 1970-х в США. Его цель – противостояние мейнстриму и глэм-року, через формы крайней провокационности, резкости, насыщенности музыкальных композиций и грубого поведения участников. Пик движения приходится на 1975-1977 годы, и связан, в первую очередь, с ярким, английским панком. Гранж появляется в конце 1980-х в Сиэтле, США. Цель такая же, как и у панка, однако, выражается она через пассивно-ироничное отрицание всеобъемлющей культуры потребления. Образно можно сказать, что гранж – это панк в депрессии. Пик движения приходится на 1991-1992 гг.

Цель статьи выявить корни гранж-эстетики в костюме рок-музыкантов в нью-йоркском панке 1970-х годов, посредством сравнения основных эстетических качеств костюма двух направлений, и выявления заимствований.

Нью-Йорк – это один из трех городов развития панк-музыки, наряду с Детройтом и Лондоном. Нью-Йоркская панк-сцена отличается чрезвычайным разнообразием проявлений панк-культуры, разнородностью, как в музыкальном плане, так и в плане выбора костюма рок-музыкантами. В диапазоне от незамысловатых Ramones до сложных экспериментальных Television в музыке, и от гламурных New York Dolls до «изношенной»

Патти Смит в костюме. В целом и очень условно Нью-Йоркский панк можно разделить на несколько типов в соответствии с особенностями формирования костюма, – глэм-панк, поп-панк и андеграунд. В связи с заявленной темой, будет рассматриваться третья ветвь – андеграунд (в данном контексте понятие «андеграунд» применяется к тем панк-музыкантам, которые не ставили своей целью обретение коммерческого успеха или популярности, взамен «истинного», на их взгляд, искусства). Это такие музыканты как Патти Смит, Ричард Хелл, Джим Кэррол и группа Television.

Исследуемое проявление интересно тем, что если в целом панк был цветным и ярким, то нью-йоркский андеграунд – серым и бледным, что шло в разрез с основным течением, но, тем не менее, никогда ему не противостояло. Такая заявленная «серость» впоследствии станет одной из главных характеристик гранжа. Общая колористика гранж-течения – это одно из главных заимствований у панк-андеграунда. Традиционными для гранжа цветами считаются выцветший черный, серый и зеленый всех оттенков, бежевый, грязно-голубой, сиреневый. Все это можно увидеть в костюмах музыкантов андеграунда. «Выцветшесть» цвета обозначается как главное колористическое качество обоих направлений.

Важной определяющей характеристикой для формирования костюма оказываются особенности музыки рассматриваемых направлений. Грязное звучание и надрывной вокал были заимствованы гранжем у панка. И так же как в панке проявились в костюме музыкантов, а именно в рваной и часто грязной одежде – рваные джинсы, рубашки, футболки и платья. «Выбирая себе одежду, мы разглядывали драные шелковые платья, заношенные кашемировые пальто, потертые куртки», – Патти Смит[2, с. 89]. Кроме того, музыкальные композиции панка, в целом, были короче по продолжительности и насыщеннее по плотности в сравнении с предшествующими направлениями рок-музыки. И это качество отразилось в костюме панка – так одежда, в прямом смысле слова, укоротилась. В панк-андеграунде ситуация была иной. Здесь не действовали правила ограничения по продолжительности композиций, и соответственно и внешний вид музыканта несколько, а иногда и сильно, отличался от большинства. Особенно заметна рок-дива Патти Смит, которая выбирала для себя одежду «неукороченную» как большинство, а «удлиненную». Впоследствии «удлиненность» становится характеристикой гранжа. Хотя и те и другие порой могли использовать противоположности. Как, например музыканты группы Nirvana.

К схожим основополагающим характеристикам обоих направлений относится позиция нигилизма в восприятии действительности, который имеет свои временные особенности. Нигилизм панка – это отрицать все играя, то есть носит современный ему постмодерновский отпечаток. Нигилизм гранжа – отрицать все не видя другого выхода в контексте упаднических настроений 1990-х, но тоже не без игрового начала. Здесь можно

вспомнить слова Курта Кобейна: «Я всегда был человеком, который ведет себя так, как того желают люди. Если они считают меня глупым, то, стало быть, я буду вести себя с ними именно так» [1, с. 60]. Подобные формы нигилизма находят отражение в особенной стилистике костюма музыкантов. Несмотря на его природную разницу, в обоих направлениях он одинаково отражается в костюме, посредством «эстетики помойки», «бедности» и «поношенности». И выражается за счет использования, теми и другими, одежды секонд-хенд - это вытянутые, растянутые, изношенные и потрепанные вещи. Кардиганы, плащи, платья, футболки, свитеры, куртки.

Еще одно общее качество – «депрессивность». Оно по-разному отражается в музыке, но одинаково в костюме. Депрессивность в костюме панка не является депрессивностью как таковой, она носит демонстративный характер. Цель - противовес «веселому» мейнстриму. А депрессивность присущая гранжу носит врожденный характер, и является основным настроением течения, что порождает вялость, бледность, серость и уныние в облике представителей. Основным элементом костюма, связанным с этим качеством, являются прически музыкантов. Прямые, длинные, «грязные», тусклые волосы гранж-музыкантов – это заимствование у артистов андеграунда – Патти Смит, Джим Керрол, Том Верлейн. Помимо этого, такая особенность как слоенность одежды, часто применяемая гранж-музыкантами, так же функционировала и в панке, в костюмах той же Патти Смит.

Исходя из вышеприведенного анализа, такие характеристики как нигилизм, цветовая гамма, депрессивность, гротеск, поношенность и «рванность», определяющие гранж-эстетику в костюме музыкантов, являются заимствованиями у представителей нью-йоркского панк-андеграунда. Поэтому его можно назвать прародителем сиэтловского гранжа, с точки зрения эстетики костюмов рок-музыкантов. Стилистика андеграунда сильно отличалась от основного панк-течения, которое в полной мере раскрылось в английском панке, в то время как сам андеграунд, став меньшинством в общем движении, получает мощный и яркий расцвет в конце 1980-х – начале 1990-х уже в среде гранжа, «который становится коммерческим триумфом наследия панка» [3, с. 135] Тем самым, гранж-эстетика в костюмах рок-музыкантов, появляется не в контексте гранжа, как музыкального явления 1990-х, а в контексте нью-йоркской панк-сцены, то есть практически на два десятилетия раньше.

### Литература

1. *Вайз, Н.* Курт Кобейн и Кортни Лав (в собственных высказываниях) / Н. Вайз. – Тула: Локид, 1997. – 116 с.
2. *Смит, П.* Просто дети / П. Смит. – М., 2010. – 368 с.
3. *The Story of rock 'n' roll: The year-by-year* / Cons. ed. P. Du Noyer. – New York: Schirmer books; London etc.: Prentice Hall intern., 1995. – 304 p.

**Н. А. Павлович**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Творчество Джорджио Армани в кинокартине «Американский жиголо»**

Детективный триллер Пола Шредера является первым хитом кинокартин, снятых 33 года назад. «Американский жиголо» — картина не столько о главном герое, сколько о том, что он носит, об Armani. Армани заново трансформировал мужской костюм, избавив его от лишних деталей. Он доказал, что костюм не обязательно должен быть скучной серой униформой, он может быть великолепно скроенным по фигуре, слегка небрежным, что только прибавляет уверенности владельцам таких изделий.

Модельер создал свой уникальный стиль, стиль «от Армани», который невозможно отнести ни к классике, ни к модерну. Материал, техника и эксклюзивный дизайн — формула успеха итальянского лейбла, которым руководят в 1980-ые Джорджио Армани совместно со своей коллегой и лучшим другом в одном лице Серджио Галеотти. К тому времени мировая экономика была на подъёме, определив это десятилетие периодом материальных ценностей. Страсть ко всевозможным развлечениям и активной трате денег привела к тому, что шопинг превратился в ещё одну форму досуга, особенно в США. Вследствие чего дизайнеры, в том числе и итальянские, стремились к стабильному положению на американском рынке.

Джорджио Армани довольно быстро создал рг-отдел в Голливуде и начал одевать некоторых молодых звёзд, которым нужна была одежда для красных ковровых дорожек. Ведь именно в Голливуде вещи, которые становились модными, сразу же должны были быть у всех. Он был первым среди прочих модельеров, кто понял, насколько важно и выгодно, чтобы знаменитые актёры выбирали его одежду не только для светских мероприятий, но и для работы в кино.

Для компании Giorgio Armani большой успех пришел вместе с выходом на экраны киноленты «Американский жиголо» (1980), где молодой Ричард Гир щеголял в элегантных костюмах «от Армани». Для этого фильма Пол Шредер заказал в миланском ателье Armani сорок предметов для гардероба главного героя. Вещи для фильма были созданы специально: в них присутствует актуальная лёгкость, сексуальность, костюмы стали чуть менее «итальянскими», но с добавлением американского характера. К работе над костюмами для киноленты также приложил свою руку дебютировавший в модном доме дизайнер Глен Лэйкен, который помогал видоизменить костюмы на американский манер. Интересный факт, что гардероб

главного героя совпадал с костюмами из новой коллекции Armani Collezioni в Америке, вышедшей вскоре после премьеры кинокартины. Вследствие чего состоялось самое успешное на тот момент продвижение бренда через кинематограф — основные черты стиля «от Армани» были продемонстрированы в «Американском жиголо». Деловой костюм, костюм дневной, вечерний, одежда для отдыха, нижнее белье, аксессуары — благодаря всем этим элементам гардероба фильм вошёл в историю моды. «Американский жиголо» — это все об Armani. В этой одежде персонаж Гира прекрасно себя чувствовал, она во многом подсказывала, как можно двигаться. Джулиан начинал двигаться в ритме музыки сразу после того, как надевал костюм! В знаменитой сцене, когда герой, танцуя, примеряет пиджаки, рубашки и галстуки, изысканно сочетая их, раскрывает свой огромный гардеробный шкаф с тщательно каталогизированными ящиками и одеждой непривычных оттенков, определяется не только его стиль, но и характер. Спокойная эстетика в гардеробе персонажа наилучшим образом сглаживает его противоречивый характер. По причине того, что для мужских костюмов Армани использовал мягкие ткани, из которых шили исключительно женскую одежду, образуется плавная осанка, что придаёт образу лёгкий оттенок женственности. Джулиан самовлюбленный, но он умело пользуется своим внешним видом, проще говоря, привлекает к себе внимание. Образ героя, его одежда и аксессуары принадлежали совершенно новой, невиданной для того времени манере эстетического выражения. На тот момент в неоклассическом стиле преобладал консерватизм, ультиматизм и бескомпромиссность. Строгие линии, переходящие в чёткие геометрические силуэты, жёсткие прокладки не только скрывали недостатки человека, но не подчёркивали достоинства. Несмотря на то, что Армани вдохновлялся этим стилевым направлением 80-х годов, он взял из него только самые лучшие черты: минимализм и графичность.

Если попросить большинство кинозрителей назвать фильмы с культовыми гардеробами главных героев, то «Американский жиголо», несомненно, войдёт в первую пятёрку такого списка. Этот фильм создал бренд Armani не просто на долгие годы, а навсегда. Джорджио получил признание огромной аудитории, ведь почти каждый мужчина хотел выглядеть так же, как и персонаж Ричарда Гира. Дизайнер опережал время настолько, что производители по всему миру следовали его примеру. Новизна заключалась в свободных пиджаках и подчёркивающих формы тела брюках, а это, в свою очередь, было новым выражением сексуальности. Стремительный переход от узкого к более свободному крою пробудил интерес у мужчин к изменению своего облика. После ошеломительного успеха киноленты, Армани стал стилистом для многих актёров и даже высокопоставленных персон Голливуда. Софи Лорен, Роберт Де Ниро, Леонардо ди Каприо, Джордж Клуни, Рассел Кроу, Дастин Хоффман, Джулия Робертс, Джек

Николсон, Кевин Костнер, Джоди Фостер, Том Хэнкс — вот имена некоторых знаменитостей, которые не только в фильмах, но и в повседневной жизни предпочитают моду Армани. Послужной список дизайнера насчитывает костюмы для десятков голливудских кинолент, который не перестаёт пополняться. Маэстро солидарен с выражением: "Мода и кино. Навеки вместе". В связи с тем, что кино - это отражение нашей культуры, а мода — это отражение нас самих. И то и другое приобрело большое значение для общества. Благодаря чему наша жизнь становится ярче и интереснее.

Работа Джорджио Армани над кинокартиной «Американский жиголо» примечательна тем, что дизайнер создал целую коллекцию для съёмок этого фильма. Она была исполнена в неповторимой, революционной манере для того времени и явилась важной вехой в истории моды. Кинокартина превзошла все ожидания, стала культовым произведением конца XX века. А стиль «от Армани» обрёл колоссальную популярность во всём мире и перевернул всеобщие представления на конструкцию мужского костюма.

## УДК 687.01

**М. В. Столярчук**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Грейс Коддингтон, креативный директор Vogue US**

Грейс Коддингтон на сегодняшний день занимает должность креативного директора в американском издании Vogue. О ней стоит говорить, потому что у неё есть своя философия по отношению к съёмкам. Работы Коддингтон содержат в себе идею и обсуждаемы в среде историков моды и дизайнеров. Эта идея сформулирована ещё Эдной Вулман Чейз (первым редактором американского Vogue с 1914 по 1951 год), и звучит она так: «*Покажите платье!*» (Show the dress!), которая и сегодня остается актуальной и является совершенно справедливым требованием модного издания к фотографам. Коддингтон не называет свои работы шедеврами и не говорит о моде или fashion-фотографии как об искусстве. Она придерживается мнения, относительно того, что в модной фотографии чрезвычайно важно сделать снимки «красивыми и лиричными», либо «провокационными и интеллектуальными». При этом в этих работах всегда ключевое место отводится одежде. Конечно, за время своей многогранной карьеры ею было поведено огромное количество фотосессий, в которых прослеживается определённая линия. В представленной работе речь идёт о воплощённых в жизнь «историях», которые наиболее ярко иллюстрируют её философию о красоте и о том, какой должна быть модная фотография. Fashion-истории,



представленные ниже, безусловно, достойны изучения. Они созданы и опубликованы в тот период, когда Коддингтон занимала должность креативного директора в американском Vogue.

Путь к этой должности был достаточно сложным и насыщен событиями. Всю свою жизнь Грейс посвятила fashion-индустрии. Непреодолимое влечение к миру моды стало проявляться у неё ещё в детстве. Юная Грейс жила в Северном Уэльсе и заказывала себе издание британского Vogue, который приходил к ней по почте с запозданием на три месяца. С этого момента жизнь складывалась таким образом, что её личность неразрывно была связана с Vogue. Она работала моделью, участвовала в съёмках и неоднократно фигурировала на обложке этого издания. Она 19 лет (в общей сложности) работала в британском Vogue младшим редактором, позже фоторедактором и занимала должность дизайн-директора у Кельвина Кляйна. В итоге обстоятельства сложились таким образом, что Грейс Коддингтон заняла пост креативного директора американского издания Vogue.

Коддингтон заявила о себе с первого дня, когда пришла работать в американский Vogue. Одно из её первых заданий было посвящено белым рубашкам. Она разнообразила их аксессуарами в виде множества декоративных крестиков. Такой поступок можно считать достаточно смелым, ведь в те годы любая религиозная символика в издании была под запретом.

Кроме того, работа Грейс на тот момент заключалась в том, что она создавала образы для фотосессий и участвовала в создании обложек для журнала; также в её обязанности входила встреча с маркетинговыми редакторами. Это был для неё новый опыт, потому что, работая в британском издании Vogue, она не сталкивалась с такими задачами. Но казалось, не существует чего-то, с чем она не смогла бы справиться. Работа в журнале всегда напряжённая, приходилось конкурировать, но Коддингтон создавала потрясающие образы, которые становились классикой. В этом ей не было равных.

Она многогранная личность - занимается координацией массы проектов и планирует выездные фотосессии. За свою карьеру Коддингтон воплотила в жизнь множество образов. Она создаёт замечательные, уникальные fashion-истории, на которые приятно смотреть. В её руках тематические съёмки становятся шедеврами.

Говоря, о её характерных «сказочных» работах, стоит вспомнить о нескольких фотосессиях, где она выступила как стилист. Которые характеризуют её наиболее ярко. Например, съёмка 2003 года с фотографом Энни Лейбовиц по мотивам «Алисы в стране чудес». Сама Коддингтон отзывалась о ней положительно, несмотря на свой скептицизм по поводу высказываний о том, что мода – это искусство. Фотосессия была задумана так, чтобы максимально приблизиться к оригинальным иллюстрациям книги. Дизайнеры были представлены в роли известных персонажей из сказки,

которые встречались Алисе (ее роль исполнила Наталья Водянова). Успех съёмки заключался в том, что Грейс Коддингтон обеспечила абсолютное попадание в образ. Она сумела провести параллели между дизайнерами и сказочными персонажами, которые гармонично выглядели на снимках и при этом сохраняли узнаваемость и индивидуальность своего образа. Коддингтон, без сомнения, лучший стилист. Романтичность и при этом креативность её образов сохраняется и в других съёмках, проведённых совместно с Лейбовиц. В 2005 году с разницей в полгода воплощаются в жизнь две fashion-сказки, которые становятся ключевыми в номере и попадают на обложки американского журнала *Vogue*. Для апрельского номера снимается «Красавица и чудовище». Главной героиней становится актриса Дрю Бэрримор. Следующей историей становится декабрьская съёмка 2005 года, в которой снялась актриса Кира Найтли в роли Дороти – героини культовой сказки «Волшебник страны ОЗ».

Все её образы сказочные, но при этом абсолютно современные. Ещё одна работа, основанная на сказках по мотивам «Гензель и Гретель», была опубликована в *Vogue* в 2009 году. Главные роли сыграли модель Лили Коул (Гретель) и актер Эндрю Гарфилд (Гензель). Роль злой колдуньи была отведена Леди Гаге. И снова «типажи» подобраны безукоризненно. Не лишним будет сказать, что Коддингтон умеет работать с моделями, знает толк в фотографии и может заставить фотографа сделать нужный снимок. Её истории с характером, и, говоря о характере и об удачных сотрудничествах с фотографами, стоит упомянуть о съёмке с Мертом и Маркусом в 2009 году. Основой её послужила поучительная история «Красная шапочка». В роли главной героини снялась Наталья Водянова. Не смотря на «сказочность» изображений, не была упущена первоначальная задача, которую преследует модный глянец – показать костюмы и аксессуары. Были продемонстрированы актуальные на осень 2009 вещи красного цвета от Prada, Moschino и Chanel.

При непростой работе креативного директора и стилиста параллельно ей удалось подготовить две книги. Первое издание вышло в 2002 году под названием «Грейс: тридцать лет моды в *Vogue*». Эту книгу можно назвать иллюстрированным fashion-пособием. А в ноябре 2012 появилась её вторая книга «Грейс: мемуары» (28 января 2013 года была издана на русском языке). Она повествует о жизни креативного директора в неразрывном контексте с модой. В этой же книге Коддингтон выступает и как иллюстратор. Этот талант проявился у неё благодаря тому, что она всю жизнь зарисовывала модели одежды на показах и при составлении образов для съёмок.

В её графических изображениях регулярно фигурируют кошки, и даже в книге Грейс им посвящён отдельный раздел. Коддингтон славится

своей необузданной любовью к этим животным, и это только помогает ей открывать новые грани творчества.

Так, благодаря своей любви к животным и графике в 2012 году она создаёт капсульную коллекцию для модного дома Balenciaga. Графичные зарисовки украшают сумки и шарфы, которые вышли в двух цветовых решениях (тыквенном и бежевом). А главным героем в её принте выступает один из её котов по кличке Pumpkin (Тыковка). Он изображён в одежде модного дома, созданной за последние годы, а сезон и год вещей подписан под каждым скетчем.

Грейс никогда не мечтала о карьере модели или редактора журнала мод, она всегда любила иллюстрации и не была безразлична к тому, что делает. Она умеет видеть то, что не всегда удаётся уловить взгляду обывателя. Совокупность профессионализма, богатого опыта работы в мире моды и хорошего вкуса – вот что является ключом в формуле успеха этой талантливой женщины. Её вклад в развитие модного мира, поистине, велик. Грейс Коддингтон, без сомнения, повлияла на становление журнала и сделала его таким, каким мы видим его сейчас – №1 в fashion-изданиях.

Она стремится к познанию, в результате чего, её идеи всегда современны. Грейс превосходно ощущает тенденции в современной моде, благодаря этому, её творчество уникально.

#### **Литература**

1. *Grace*. Автобиография / Г. Коддингтон; Пер. с англ. И. Литвиновой. – М.: Синдбад, 2013. – 416 с.

**УДК 687.016**

**Е. Ю. Федичева**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Способы моделирования формы женского тела в исторической ретроспективе**

Каждый человек пытается достичь определённого положения в обществе и вызвать восхищение окружающих. Одежда, которую мы носим, во многом отражает это, сейчас практически невозможно найти человека, который равнодушен к своему внешнему виду. Даже те, кто заявляет, что одежда их не интересует, испытывают чувство превосходства, когда их вид вызывает удивление.

Помимо этого, одежда всегда служила для украшения человеческого тела. И если в какие-то периоды общество осуждало демонстрацию красоты обнажённого тела, то люди, которым свойственно себя приукрашивать,

делали всё, чтобы одежда создавала привлекательные формы. К сожалению, многие способы, которыми исторически пользовались для этого люди, сейчас забыты. Исследование кроя исторической одежды, охватывающее период от эпохи Средневековья до 20-х годов XX века дает возможность выделить основные способы моделирования формы женского лифа.

В первую очередь было рассмотрено нижнее бельё, так как в зависимости от того, как оно изменяет форму тела, зависит и форма верхней одежды.

В результате анализа нижнего белья были выделены 2 основные группы:

*1. Конструкции, повторяющие формы женского тела или перераспределяющие и уменьшающие его объёмы.*

Преимущественно, к данному способу относятся корсеты. Изначально данный вид нижней одежды был предназначен для уменьшения объёмов, чуть позже конструкции изменились для создания наиболее привлекательного образа с акцентами на пышные формы. В некоторые исторические периоды корсеты заменялись бельём мягкой формы.

Таким образом, можно выделить:

*А. Корсеты:*

- «Прямые», созданные для уменьшения объёмов.
- «Конусообразные», делали акцент на груди, уменьшая обхват талии.
- «Песочные часы», создание Х-образного силуэта.
- «Полукорсеты» (большое разнообразие по видам) акцентировали талию, создавали достаточно естественный силуэт.

*В. Бельё мягкой формы (без жёстких вставок)*

- Схожее по форме с корсетами – имело те же функции помимо отсутствия жёстких вставок значительно отличалось по крою.
- Полукорсеты, прототипы современного утягивающего белья.
- Приближенные к форме современного бюстгалтера. Можно выделить несколько основных видов:
  - По типу корсета (укороченные).
  - Корсет с открытой спиной, закреплялся на спинке при помощи широких бретелей и пояса, расположенного на талии.
  - Укороченные блузы свободного покроя.
  - Наиболее близкие к современному белью. Конструкция представляла собой две уплотнённые чашечки, соединённые между собой тесьмой или кружевами.

*2. Конструкции, моделирующие дополнительный объём на отдельных участках женского тела.*

Создание дополнительных объёмов в области груди при помощи различных вставок как мягких, так и жёстких.

#### *А. Мягкие формы.*

– Корсеты с увеличивающими вставками. С внутренней стороны корсеты имели специальные полоски, в которые помещались вставки.

– Корсеты с видоизменёнными «чашечками», корсет проектировался со специальными ёмкостями (закладывались складки в области чашечек, в которые был вшит материал для увеличения).

– Бюстгалтеры с увеличивающими вставками.

#### *В. Жёсткие формы*

– Корсеты с жёстким формирующим каркасом, созданным при помощи горизонтальных направляющих, проходящих на уровне груди, и вертикальных, которые расходились веером от низа корсета до горловины.

– Бюстгалтер с жёстким формирующим каркасом в меньшей степени изменял объём, имелись вертикальные направляющие, «оггибающие» железы.

– Бельё с регулирующимся жёстким каркасом надевалось поверх корсета, представляло собой прямоугольник с вертикальными направляющими, на внутренней стороне имелись ремни, затягивая которые можно было сформировать «выпуклость» необходимого объёма.

Рассматривая верхнюю одежду, можно выделить 5 основных способов.

#### *1. Одежда простого геометрического кроя.*

Наиболее распространённый способ создания одежды и наиболее ранний. Отличается простотой, экономией материала и разнообразием вариантов использования.

#### *2. Одежда на основе корсета (каркасный тип костюма).*

Начиная с эпохи Возрождения, форма лифа женской одежды в той или иной степени зависит от формы корсета. Различают:

– Лиф, повторяющий форму корсета, кроился аналогично корсету, но из более дорогой и качественной ткани, не выстёгивался.

– Лиф с элементами корсета (с жёсткими вставками). Выполнялся в двух основных вариантах: лиф, в полочки которого вставляли горизонтальные направляющие для придания жёсткости, и лиф с передом, состоящим из жёсткой центральной части и более мягких боковых частей.

– Полукорсеты, надеваемые в качестве верхней одежды. Наиболее близки к народному костюму, но также использовались в периоды, «демократичные» по отношению к костюму. В отличие от первого способа, строчки выстёгивания оставались на лицевой стороне, часто были элементами декора.

– Лифы с зависимостью от формы корсета. Самостоятельный элемент одежды, а не часть платья. Повторял форму корсета в области стана, но отличался по крою. Широкое использование выточек, рельефов, складок.

### *3. Формы лифа, полученные путём изменения свойств материала.*

Наиболее распространёнными являются два способа:

– Изменение свойств материала путём выстёгивания. Особенностью является то, что верхняя одежда проектировалась с большими прибавками к обхвату груди и к обхвату бёдер, но формировала приталенный силуэт.

– Изменение свойств материала путём настрачивания декоративных элементов. Заключается в том, что настрачивались тесьма, кружева, шнуры и др., что придавало материалу большую жёсткость.

### *4. Формы, полученные путём сборки материала или закладывания складок.*

– Сборка по всей поверхности лифа. Создавала приталенный силуэт, уплощая грудь.

– Сборки на определённых уровнях. В зависимости от того, на каком уровне начиналась сборка, менялся объём, т.е. чем выше она начиналась, тем больше казалась грудь, и наоборот, чем ниже, например, на уровне талии, тем грудь казалась более плоской.

– Закладывание складок. В большей степени использовался на спинке. Если складки начинались от горловины, то всегда создавался силуэт, приталенный спереди и по бокам, но с «летающей» спинкой. В более позднее время складки начали закладывать ниже уровня талии, расширяя тем самым бёдра и делая плавный переход на объёмную юбку.

### *5. Прототипы современной одежды*

Это также лифы, в формах которых есть зависимость от формы корсета, но с отличающимся кроем. В отличие от упомянутых выше лифов предполагался полуприлегающий или прямой силуэт, т. е. уменьшалось количество вытачек. В данных изделиях использовался более простой крой.

По различным причинам после 20-х годов XX-го века мы практически полностью отказались от опыта предыдущих эпох. Но анализ исторических форм и способов моделирования женского лифа позволяет сделать вывод, что они были очень разнообразны и могут стать базой для расширения ассортимента современной одежды.

**М. С. Дворецкая, О. В. Иванова**

Костромской государственной технологической университет

## **Оптические иллюзии на основе элементов оригами в текстильных изделиях для дизайна интерьера**

Актуальным направлением развития производителей и фирм, предоставляющих услуги декорирования интерьера текстилем является разработка и внедрение на рынок текстильных изделий для интерьера, удовлетворяющих существующие потребности потребителей принципиально новым способом. Один из доступных и коммерчески успешных вариантов – создание авторского интерьера на основе новых тенденций и использование в традиционном ассортименте изделий оптических иллюзий, призванных изменить ощущение реальности и сознание зрителя, внести уникальный инновационный контекст в текстильный интерьер.

Оптическое искусство – художественное течение второй половины XX века, использующие различные оптические (зрительные) иллюзии, основанные на особенностях восприятия плоских и пространственных фигур, способных двигаться, изменяться, приобретать объем. В современной научной литературе под зрительными иллюзиями принято понимать систематические ошибки зрительного восприятия, а также различные искусственно создаваемые зрительные эффекты и виртуальные образы, основанные на использовании особенностей зрительных механизмов.

Одним из возможных способов создания оптических иллюзий в интерьере является использование элементов оригами.

Оригами – японское слово (*origami*), состоящее из «*ori*» – «складывать» и «*gami*» – «бумага», складывание из бумаги животных, цветов, птиц, бабочек. Искусство складывания известно давно, когда в сознании людей не было различия между живой и неживой природой. Тогда оригами существовало как храмовое, чрезвычайно регламентированное по технике выполнения искусство. Этапы и приемы работы с бумагой передавались непосредственно от человека к человеку. В основе лежали базовые формы, лист квадратной формы, прямоугольник, ромб, пятиугольники и шестиугольники, круг, треугольник.

Оригами из ткани явление особенное, ставшее популярным в последнее время, оно значительно моложе оригами из бумаги. Декорирование интерьера в технике оригами явление новое и не изученное, которое существенно преобразует и выделяет данное изделие среди множества других, позволяет создавать изделия более личностные, творческие и разнообразные. Фигурами в технике оригами можно декорировать шторы, по-

душки, покрывала.

Ткани подбираются контрастных цветов, равнотолщинные, равноплотные, формоустойчивые и малоосыпающиеся. Наиболее приемлемы натуральные ткани, такие как лён, хлопок; из синтетических рекомендуется использовать однотонные атласы.

С помощью оригами за счёт сочетания двух цветов и комбинации элементов можно создавать различные оптические эффекты. Такие как иллюзорные трансформации, иллюзии Каниши, цветового зрения, иррадации и динамические иллюзии (*таблица*).

Роль оптических иллюзий с элементами оригами заключается не только в представлении оптического обмана для созерцателя, но и в создании уникального неповторимого, оригинального текстильного интерьера, включающего элементы живописи, оптические эффекты, которые могут двигаться, изменяться, приобретать объем; цветовые, фактурные и композиционные нюансы решения текстиля. Создание визуальных иллюзий в текстильном оформлении интерьера может осуществляться путем корректировки или сохранения фактур и цветовых решений определенных элементов интерьера, направления потока света и соответствующего расположения световых приборов.

Грамотное использование оптических иллюзий на основе оригами дает широкие возможности для декорирования, позволяет нивелировать недостатки помещения в целом, такие как низкие или высокие потолки, узкая и длинная комната, маленькое помещение и т. д.









Использование оптических иллюзий с элементами оригами в текстильном оформлении окон, дверных проемов, функционально-декоративных каркасных изделий и т. д. – новое направление, что подтверждается отсутствием товаров-аналогов на исследуемом локальном рынке.

Поэтому, предлагается использовать оптические иллюзии в отдельных ассортиментных группах декоративного текстиля с целью расширения возможностей применения, функционального использования, модернизации и модификации товаров.

Разработаны варианты оформления предметов интерьера с использованием оптических иллюзий и оригами. Результаты апробированы путем проектирования и изготовления комплекта штор и подушек для гостиной.



### Применение оптических иллюзий с элементами оригами в интерьере

Элемент классификации декоративного изделия	Область применения	Используемые оптические иллюзии	Рекомендуемые элементы оригами	Предлагаемые разработки
Шторы на окно, у изголовья кровати или в дверном проеме	Портьеры	Иллюзорные трансформации, цветовой зрение		
	Гардины			
	Ламбрекены			
Чехлы	Чехлы на подушки	Каниши, иррадиации, динамические иллюзии		
Функционально-декоративные каркасные изделия	Ширмы	Каниши, иррадиации, динамические иллюзии		

**Д. С. Заверталенко, Я. С. Рыбалка**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Цветовое решение интерфейса мобильного приложения**

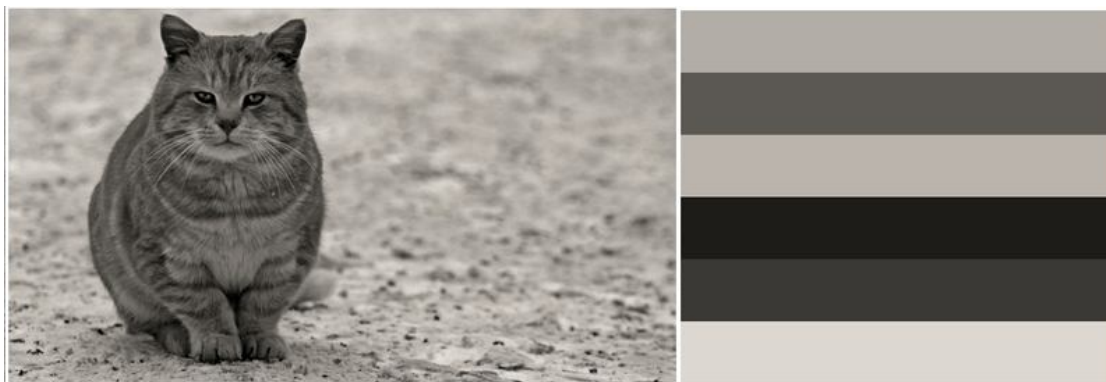
Благодаря развитию технологий в последнее десятилетие произошли значительные изменения в области телекоммуникации. На смену мобильным телефонам пришли смартфоны – устройства, сравнимые по функционалу с карманными персональными компьютерами. В связи с этим особое развитие получает рынок мобильных приложений, как игровых, так и бизнес-направленных. Цвет – самая устойчивая ассоциация с тем или иным продуктом, определение колорита таким образом становится одной из основных задач дизайнера мобильного приложения, наряду с разметкой, навигацией, юзабилити. Цветовые возможности экрана чрезвычайно велики и имеют существенное отличие от полиграфических цветов – при работе с интерфейсом человек воспринимает для чтения и рассматривания не отраженный, а излучающийся свет.

Любой вид предмета, воспринимаемый зрительно, создается цветом и светом. Границы, которые создают очертания предмета, определяются способностью глаза отличать различные световые и цветовые пространства. Освещение и затемнение — важные факторы в создании объемной формы — черпаются из того же самого источника. Существуют основополагающие сочетания цветов, которые свойственны психологическим закономерностям воздействия цвета и, следовательно, играют при восприятии и использовании цвета свою определенную роль. Выразительность цвета обуславливается не только цветовым оттенком, но также и его яркостью и насыщенностью. Наибольшей яркостью в цветах спектрального анализа обладает желтый цвет, в обе стороны от которого (к красному и к фиолетовому) происходит понижение яркости. Замечено, что наибольшая степень яркости стремится сделать цвет холодным и, наоборот, чем меньше яркость, тем цвет приобретает более теплый оттенок. Насыщенность, или хроматическая гамма, указывает на чистоту цвета. Совершенно чистый цвет обычно образуется лишь одной световой волной. Пример такого совершенно чистого цвета можно найти лишь в насыщенных цветах солнечного спектра. Как только смешиваются цвета, имеющие различные длины волн, то результирующее колебание соответственно будет сложным и получится монотонный цвет [1]. Выбор чистых либо смешанных цветов, контрастности и тонового решения зачастую основывается на таких факторах, как: направленность мобильного приложения, целевая аудитория, ассоциативные сочетания.

Существует несколько стандартных схем, которые облегчают создание новых цветовых палитр:

- монохромные (цветовые палитры создаются из разных тональностей, теней и оттенков одного цветового тона);
- аналоговые (используются три цвета, следующие друг за другом в 12-секторном цветовом круге);
- комплементарные (палитры создают, сочетая цвета, расположенные на противоположных сторонах цветового круга);
- комплементарные разделенные (берутся цвета, расположенные с любой стороны от цвета, противоположного базовому цвету);
- триадные (образуют из цветов, расположенных на равном расстоянии вдоль 12-секторного цветового круга; при использовании очень светлой или очень темной версии одного цвета в триаде вместе с двумя тенями/тональностями/оттенками двух других цветов, этот цвет начинает работать практически как нейтральный в этой палитре);
- индивидуальные пользовательские (основанные на цветах бренда с последующим расширением за счет нейтральных либо дополнительных цветов).

Совершенно естественно, что работа над дизайном мобильных приложений подразумевает тщательный анализ выбираемых оттенков, однако нередко этот этап нивелируется из-за специфики создания приложения частными лицами (стремление к быстрому запуску приложения, отсутствие средств для привлечения профессионалов, пренебрежение обликом продукта). Поэтому существуют облегченные методы создания палитр, самым популярным из которых остается выбор цветовой палитры по фотографии (определение доминирующих тонов на изображении). Фотографии надлежащего качества обладают такими свойствами как: цветовой баланс, выверенная яркость и контрастность. Далее применяется метод вычисления основных цветов изображения — метод  $k$ -средних [2]. Он разбивает множество элементов изображения на заранее известное число частей  $k$  (от англ. cluster — гроздь, сгусток, пучок). Основная идея заключается в том, что на каждой итерации — установленном периоде — перевычисляется центр масс для каждой части, затем части изображения разбиваются на части вновь в соответствии с тем, какой из новых центров оказался ближе по выбранной метрике. Алгоритм завершается, когда на какой-то итерации не происходит изменения изображений [3]. Таким образом, можно получить несколько наиболее характерных для выбранной фотографии цветов.



Как правило, полученное цветовое сочетание является собой гармоничный для восприятия набор оттенков. Этот же метод является основой для разработки авторского игрового мобильного приложения, в данном случае этот метод применяется не для создания цветовой палитры, а как часть игрового процесса. Разработчик выбирает фотографию/картинку, на основе которой будут происходить дальнейшие процессы, а именно — вычисление доминирующих цветов, сокращение их количества до четырех путем подбора наиболее подходящих по сочетанию. Сам же игровой процесс развивается от исходных четырех модулей цвета до полномасштабного изображения (выбранные цвета становятся пикселями фотографии с постоянным увеличением числа сопутствующих оттенков). Таким образом, существование различных технологических процессов в контексте развития индустрии мобильных приложений может само по себе являться основой для создания продукта с учетом физики, физиологии, психологии и эстетики цвета.

Современное развитие технологий позволяет сделать множество личных открытий на основе алгоритма, известного с середины прошлого века. Узкая специфика рынка мобильных приложений является примером сближения и взаимодействия науки с искусством, открывает новые возможности для сотрудничества дизайнеров и разработчиков.

#### **Литература**

1. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М.: Прогресс, 1974. — 386 с.

2. *Gorban, A. N.* Principal Graphs and Manifolds / A. N. Gorban, A. Y. Zinovyev. — USA: IGI Global, Hershey, 2009. — 276 p.

3. *Krause, J.* Design Essentials Index / J. Krause. — UK: David & Charles, 2007. — 1080 p.

Л. Т Жукова, Е. Б. Голубева

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Художественная обработка трикотажных изделий с использованием традиционных росписей**

Художественная роспись тканей представляет собой важное направление в декоративно-прикладном творчестве.

Декоративно-прикладное искусство является народным по своему происхождению и утилитарно-прикладным по характеру.

Своим происхождением декоративно-прикладное искусство обязано народному творчеству, которое в России всегда было почитаемым, а народные мастера были особо уважаемыми людьми. Разнообразие видов художественных ремесел России поражает своим богатством. Но, к сожалению, с каждым годом, народное искусство теряет свою популярность. Поэтому, в настоящее время наибольшую актуальность имеют изделия, которые представляют собой модифицированный вид декоративно-прикладного искусства. Дизайнеры со всего мира берут за основу традиционные мотивы, и воплощают их в своем исполнении.

Во многих промыслах применяются все более новые способы обработки материала, что уменьшает степень изолированности каждого из них. Это позволяет проявить инновации в промышленности, так и творческую фантазию художника.

Данная работа посвящена разработке художественного образа трикотажных изделий с применением традиционных росписей, практической реализации модели в виде конструкторского проекта.

Целью данной работы является разработка коллекции одежды по мотивам традиционных росписей. Данный проект актуален, поскольку мода часто обращается к истокам, берет их за основу, и изобретает что-то совершенно новое. Вполне приемлемо использование стилизаций под ту или иную разновидность росписи, а также стилизации под народную роспись.

В ходе работы была разработана коллекция футболок, состоящая из пяти моделей. Каждая модель представляет собой художественную трансформацию определенного вида росписи – гжели, хохломы, петриковской росписи.

Для каждой из них характерны свои приемы и правила, поэтому первым этапом работы было исследование росписей и разработка сюжета рисунка. Для изготовления коллекции была выбрана ткань – хлопок. По своим характеристикам хлопок идеально подходит для этих целей, поскольку обладает хорошими свойствами: не растягивается, не вызывает аллерги-

ской реакции, и поверхность позволяет накладывать любой рисунок, благодаря своей фактуре и текстуре. Следующим этапом были наброски карандашом на ткань. Затем наносили по контуру рисунка жидкость, которая препятствует проникновению краски в ткань – резервирующая жидкость. После того, как резервирующая жидкость была высушена, наносили на ткань изображение. Для всех моделей были использованы акриловые краски по ткани различных цветов. Для более интенсивного цвета окраску повторяли несколько раз.

Сушка изделий производилась при комнатной температуре в течение 6-8 ч. Далее ткань стирается вручную и проглаживается с изнаночной стороны. Разработанный художественно-эстетический образ и технологический процесс нанесения рисунка на ткань доведены до практической реализации и представлены в виде пяти моделей на *рисунках 1-5*.



Рисунок 1. Золотая хохлома



Рисунок 2. Гжельские мотивы



Рисунок 3. Гжельские мотивы



Рисунок 4. Петриковская птица



Рисунок 5. Петриковская птица



Рисунок 6. Хохломские узоры

Данная работа может послужить основой для создания дальнейших дизайнерских коллекций. Возрождая традиционные росписи, мы не даем



искусству остаться в прошлом. Настоящее и будущее поколения должны знать свою историю, а рассказывать о ней можно разными способами. Одним из них является применение декоративных росписей в одежде. Коллекция была представлена на конкурсе «Этномода 2012» и отмечена жюри.

**УДК 7.02**

**М. О. Осипчук**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Моделирование современного образа куклы**

Кукла – изделие в виде человека, изготовленное из фарфора, пластика, бумаги, дерева, а также других материалов. Помимо традиционной воспитательной она также выполняет эстетическую функцию и обладает художественными свойствами [1]. Кукла – это «абсолютно новый вид искусства, развивающийся во всем мире». Куклы можно дифференцировать на следующие группы: «кукла как модель», на основе этого существует «кукла как произведение искусства», а так же «кукла как игрушка» [1]. Их изготовление превратилось из ремесла в высокое искусство, к которому в современном мире наблюдается большой интерес (рисунки 1, 2). В наши дни к особенностям данных изделий следует отнести не только изящество форм, но также модный стиль и индивидуальный образ. Создание данного образа – трудоемкий процесс, в котором задействованы как художник-модельер, так и технолог-конструктор [2].



Рисунок 1. Куклы нач. XX в.

Процесс создания нового образа для куклы состоит из нескольких операций: создание прически, костюма, обуви и аксессуаров.

Первым этапом является создание стрижки. Её выбор зависит от стиля. Техника наращивания волос заключается в том, чтобы собрать все «фабричные» волосы в хвост, затем вокруг головы создаем сетку при помощи нити и иголки, следующим этапом пришиваем пряди волос, предварительно сделанные из шелковой ленты (тесьмы). Широкий спектр тесьмы представлен во многих магазинах фурнитуры. Она состоит из натуральных волокон, ее можно окрашивать, а также изменять форму щипцами для волос.

Следующий этап – создание одежды. Процесс подготовки эскиза происходит одновременно с выбором ткани - бархат, атлас, кружево, тафта, трикотаж, шифон. При разработке нового образа следует учитывать особенности того или иного материала и иметь представление о его поведении в готовом изделии достаточно малых размеров. К примеру, обычная клеевая ткань может послужить «каркасом» для юбки-колокола.

Далее начинается непосредственно сам процесс изготовления одежды: он заключается в вырезании деталей и их сметывание. При этом периодически осуществляется примерка до тех пор, пока результат не сойдется с эскизом. Затем сметка распарывается, края обрабатываются обметочным стежком и сшиваются.



Рисунок 2. Собственная коллекция кукол «Casual» и «Evening dresses»

Третьим этапом является процесс создания аксессуаров. Данная категория включает в себя не только бижутерию, но и шарфы, клатчи и туфли. При изготовлении аксессуаров весьма полезны навык плетения бисером и знание техники «папье-маше» (рисунок 3), при которой изделие изготавливается послойным наклеиванием маленьких кусков волокнистых материалов (бумаги, картона) на заранее подготовленную модель (слепок из пластилина) клеящими веществами, крахмалом, гипсом [3].





Рисунок 3. Дизайн обуви (папье-маше)

После подбора и изготовления аксессуаров создание образа можно считать завершенным.

В мире насчитывается не так много дизайнеров-модельеров специализирующихся на куклах. Среди них - Джейсон Ву (рисунок 4). Его первая коллекция игрушечной одежды - «Jason Wu dolls» - была создана мастером в возрасте 16 лет. А через год он был назначен креативным директором модного игрушечного дома [4]. Обучался Джейсон Ву в одной из лучших школ дизайна - Нью-Йоркской "Parsons The New School for Design", параллельно проходя практику у Нарцисо Родригеса. В своих работах модельер уделял большое внимание не только стильной одежде, но и неповторимому образу. Разрабатывая одежду для игрушек, он собрал необходимые средства для открытия собственного бренда [5]. Рассматривая профессиональную деятельность Джейсона Ву, можно сделать вывод о том, что создание куклы - один из самых сложных способов творческой реализации, а организация кукольных выставок – уникальная возможность для молодых дизайнеров заявить о себе.



Рисунок 4. Куклы Джейсона Ву

Таким образом, в рассмотренном нами примере художественно-технического процесса традиционная кукла выступает в качестве не только инструмента творческого самовыражения (манекена), то также и как способ реализации личностного творческого потенциала.

### Литература

1. Белова, Е. А. Авторская кукла // URL: <http://www.slideshare.net> (дата обращения 03.03.13).
2. URL: <http://puppeteer.info/kukly-i-teatr/udivitel-nye-kukly/avtorskie-kukly.html> (дата обращения 12.03.13).
3. URL: <http://ru.wikipedia.org> (дата обращения 04.03.13).
4. URL: [http://fashiony.ru/page.php?id\\_n=13615](http://fashiony.ru/page.php?id_n=13615) (дата обращения 07.03.13).
5. URL: <http://wiki.wildberries.ru> (дата обращения 07.03.13)

### УДК 7.02

**Ю. О. Калласс, В. Л. Жуков**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### Эстетика фрактальной геометрии в искусстве и дизайне

«Облака — не сферы, горы — не конусы, береговые линии — не окружности, и кора дерева не гладкая, и молния не распространяется по прямой» — так начал свою книгу «Фрактальная геометрия природы» [1] сейчас всемирно известный математик Бенуа Мандельброт.

В своей книге Мандельброт рассказывает о том, что многие природные формы с математической точки зрения являются фракталами. Этот термин заимствован из латинского языка где «fractus» значит – «сломанный», «разбитый». Ключ к фрактальной геометрии – итерация – расщепление геометрической фигуры на всё более мелкие фрагменты. Самоподобие или бесконечное повторение – основное свойство фракталов. Оно заключается в том, что целое состоит из частей, которые являются его собственными точными или приблизительными уменьшенными копиями. Это самоподобие сохраняется при любом изменении масштаба.

Смотря на поверхности, встречающиеся в природе вокруг нас, мы видим сложные, математически не объяснимые объекты. Для ощущения природы с точки зрения фрактальной геометрии, Мандельброт говорил, что нужно думать не о том, что вы видите, а о том, как получить, то что вы видите. Мы не замечаем царящую в природе неправильность, потому что единственной имевшейся в нашем распоряжении математической теорией

для работы с формами была евклидова геометрия, которая, к сожалению, с неправильными формами обращаться не умеет [1].

В математике важна гладкость, регулярность, правильность. Прямые линии, круги, совершенные геометрические фигуры на протяжении всей истории человечества архитекторы использовали в своих проектах. Современный мир построен на основе классической математики, а всё что существовало на планете еще до появления человечества остается за пределами нашей математики.

Увлечение Мандельброта неровностями и шероховатостями не вписывается в выработанные веками математические традиции. Сложную форму она старается заменить более простой: гору — конусом, облако — окружностью. В надежде, что потом эти простые фигуры удастся подправить и приблизиться к тому, что есть на самом деле.

С помощью фракталов математики пытаются вернуться к тому первобытному способу изображения и изучения геометрических форм природы, каким люди пользовались до изобретения циркуля и линейки. Роль фрактальной геометрии заключается в том, что она предлагает нам метод подробного и очень точного описания мира, в котором мы живем, и в частности живого мира.

В 1980 году Мандельброт написал собственную формулу для объединения всех множеств Жюлиа в одно изображение, которую проитерировал при помощи компьютера. Полученные в результате завораживающие образы привели к возникновению нового течения в поп-культуре.

Современные исследования в различных отраслях науки и искусства указывают на то, что элементы фрактального формообразования обнаруживаются в дизайне одежды, (Jhane Barnes преуспела в дизайне мужской одежды), предметов интерьера, в рисунках на тканях и обоях, в чередовании окон и решёток архитектурных форм, в сетях и коммуникациях современного города.

Знакомясь с творчеством художников абстракционистов посещая музеи и выставки мира, человек, имеющий представление о красотах фрактальных множеств Жюлиа и Мандельброта не может не обнаружить во многих живописных полотнах художников фрактальные мотивы.

В 70-е годы XX века математик Мандельброт предложил новую геометрию с новыми формулами для описания формы сложных природных объектов. Однако люди замечали принципы самоподобия в природе еще до выхода в свет книги «Фрактальная геометрия в природе».

Перед Мандельбротом стояла задача объяснить визуальные образы языком уравнений, тем самым доказать близость математики и искусства. Ему удалось синтезировать традиционную полярность этих понятий в науку о фрактальной геометрии в природе, где математика и зрение человека встречаются друг с другом. Он успешно переводил формулы в картинки.

Тема взаимоотношения геометрического и эстетического в мире фракталов весьма интересовала выдающегося молодого математика. В своей научной статье «Фракталы и искусство во имя науки» рассуждает о том «Может ли форма, которая определяется простым уравнением или простым правилом построения, восприниматься людьми, далекими от геометрии, как имеющая эстетическую ценность – а именно, как, по меньшей мере, удивительно декоративная или возможно даже как произведение искусства?» Исчерпывающий ответ Мандельброта: «Если геометрическая форма – фрактал, то ответ – да» [2].

Где находятся точки соприкосновения живой и яркой беспредметной живописи на холсте, кистью художников абстракционистов, и дикой, интригующей красоты фрактальных картин, порожденных динамическими системами на комплексной плоскости. Почему рожденные во внутреннем мире художника абстрактные формы напоминают образы из мира фракталов?

По мнению Кандинского, средств формы и цвета вполне достаточно, чтобы передать внутренний мир художника, его переживания и эмоции. Их только нужно соединить в адекватную композицию. Согласно Кандинскому [3], «в живописи для выражения чувств, которые должны быть освобождены от всего личного и неточного, используется универсальный язык, такой же точный, как математика». «Современное искусство может родиться только там, где знаки становятся символами» [4]. Возможно, в этой параллели между математикой и искусством кроются корни того, что абстрактные картины похожи на фракталы.

В исследовательской работе Волошинова А.В. «Об эстетике фракталов и фрактальности искусства» выделяются важнейшие признаки эстетики фракталов:

- гармония космоса и хаоса – геометрия хаоса, рождающего порядок, и геометрия порядка, рождающего хаос;
- самоподобие, или единство в многообразии;
- красота в простоте;
- золотое сечение – важнейший фрактал искусства.

Опираясь на исследования в области фрактальной геометрии, применим накопленные знания к исследованию формы в живописи, прикладном искусстве и современном дизайне [5].

По утверждению Мандельброта, суть творчества японского художника, иллюстратора и гравёра Кацусики Хакусай является фракталом. Тени одних облаков на гравюре «Фудзияма во время грозы», изображенной на *рисунке 1*, накладываются на тени других облаков по принципу самоподобия. Следует обратить внимание не только на то, как извиваются тени от облаков, но и на профили деревьев в этой картине.



Рисунок 1. Кацусики Хакусай «Фудзияма во время грозы»,  
1760 – 1849 [6]

Аналогично с необычайно тонкой изысканностью представлены аспекты фрактальной геометрии в природе на гравюре Хокусай «Большая волна в Канагаве». На верхушке крупной волны по принципу самоподобия изображены более мелкие волны – точные или приблизительные копии очертания прототипа, *рисунок 2*.



Рисунок 2. Кацусики Хакусай «Большая волна в Канагаве»,  
1823 – 1831 [6]

В более ранней эскизной работе к «Большой волне в Канагаве» волна движется слева направо, напротив обычному японскому чтению картины справа налево. Отсутствие в картине судна, терпящего крушение, лишает работу драматичности. Напряженность на море передается линиями, вытягивающимися вверх по склону волны. Однако работа интересна своей динамикой воронкообразного движения, напоминающего завихрения против часовой стрелки множества Жюлиа, *рисунок 3*. Пена от волны распадается на стаю птиц и рассеивает себя в ветре над горизонтом.

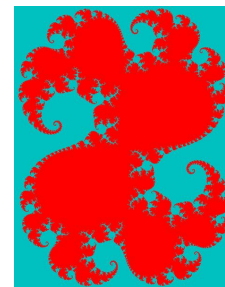


Рисунок 3. Заполненное множество Жюлиа для отображения  $f(z) = z^2 + 0,28 + 0,0113i$ . Завихрения против часовой стрелки [7]

Несмотря на то, что образы художник находил, вглядываясь в природу, они, безусловно, напоминают нам о сложных деталях из множества Жюлиа. Возможно, это одна из причин, по которой фрактальные генерации множества Жюлиа так привлекательны: эти математические фракталы подражают замысловатым формам знакомой нам природы.

Ассоциации с фракталами вызывает не только гравюра японского мастера. На *рисунке 4а* представлен фрагмент картины «Два мужчины на мостике через ручей», живопись выдающегося нидерландского художника-пейзажиста XVII века Ван Гойен (Van Goyen), 1655. На *рисунке 4б* облако, сгенерированное с помощью фрактального алгоритма. Мы наблюдаем результат научно-технического прогресса – с помощью относительно несложных математических формул, включающих комплексные числа, можно без особого труда описать форму облака. Сходство форм и правдоподобность облака, созданного при помощи компьютера, очевидно.

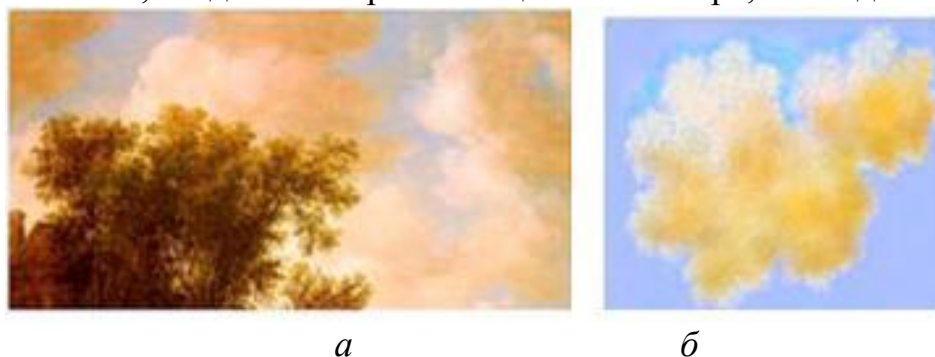


Рисунок 4: Облако: *а* – фрагмент картины «Два мужчины на мостике через ручей», Ван Гойен, 1655; *б* – фрактальное облако [8]

Наглядно и доступно сумел передать саму идею самоподобия немецкий мастер графического дизайна художник Антон Штанковски (1906-1998), *рисунк 5*. С теоретической точки зрения разбиение квадрата на рисунке к фракталу не приводит. Благодаря комбинированию простейших их геометрических форм – квадратов – передано ощущение основного свойства фрактальной геометрии – разбиение квадрата на подобные ему более мелкие собственные уменьшенные копии. Полученная упорядоченная структура содержит случайный элемент, маленький красный квадратик, который нарушает регулярность. В нем не только намек на бесконечность разбиения, он придает изображению более эстетичную форму — красота возникает тогда, когда порядок сочетается с определенной долей хаоса.

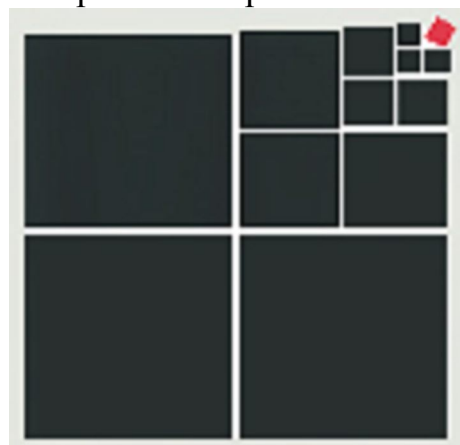


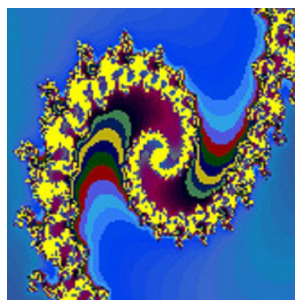
Рисунок 5. А. Штанковски. «Маленькое красиво», 1956



Множество Жюлиа описывает качественное поведение комплексной итерационной динамической системы  $z \rightarrow f(z)$  при различных начальных данных. Выбирая различные функции  $f$ , можно увидеть самые причудливые множества. На *рисунке б* представлен фрагмент множества Жюлиа, который имеет поразительное сходство с графической работой Штанковско-го «Рост». Динамика формы, волнообразные завихрения, всё это создает впечатление, что художник сознательно пытался смоделировать закон, порождающий фрактальную спираль.



*а*



*б*

Рисунок 6. А. Штанковски. «Рост» 1939 (*а*)  
и Фрактал. Множество Жюлиа, фрагмент (*б*)

В рассмотренных выше картинах, присутствует новый тип геометрических форм со специфическим названием – загогулина (в оригинале wiggles), — постоянно извивающиеся, виляющие из стороны в сторону кривые, которые, в сущности, и есть фракталы. Эти геометрические формы очень часто встречаются в природе: завихрения волн, облаков, ветра.

История всемирно известной игрушки «Матрешка» аналогичным образом связана с фрактальным формообразованием. В момент, когда все фигурки выстраиваются в ряд, принцип фрактальности очевиден. Самоподобие, или единство вложенных друг в друга элементов подтверждает основной принцип фрактальности.

Матрешка всегда считалась исконно русским сувениром, однако исторические корни появления этого игрушечного фрактала – японские. Традиционная русская матрешка – прототип японской фигурки старика-мудреца Фукурума, привезенного когда-то в Москву из Японии [9].

Японский дизайнер Такеши Миякава разработал шкаф-тумбу "Fractal 23", изображенную на *рисунке 7* – прагматичное и использование принципа фрактальности. Название "Fractal 23" отражает строение этого необычного предмета мебели: двадцать три ящика разных размеров, от очень вместительных до очень маленьких, выдвигаются из каркаса как из комода, а в сложенном виде представляют собой белый куб. Фрактальный шкаф Такеши Миякава – подтверждение тому, что использование фракталов в дизайне – это не только дань моде, но и гармоничное конструкторское решение в условиях ограниченного пространства.

Этот пример использования фракталов, применительно к дизайну мебели показывает, что фракталы реальны не только на бумаге в математических формулах и компьютерных программах, но могут найти практическое применение при организации и оптимизации жилого пространства [9].

Опираясь на теорию Мандельброта, можно заключить, что фрактальность подавляющего большинства природных объектов, а также фрактальность выдающихся произведений искусства есть уникальный факт, представляющий ясное и четкое доказательство того, что нестабильное и нелинейное окружает нас повсюду.



Рисунок 7. Шкаф-тумбу "Fractal 23", дизайнер Такэши Миякава (Япония) [9]

### Литература

1. *Мандельброт, Б.* Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт; пер. – М.: Инст. компьют. исслед., 2002. – 654 с.
2. *Mandelbrot, B. B.* Fractals and an Art for the Sake of Science. Leonardo. Supplemental Issue, Vol. 2, Computer Art in Context / B. B. Mandelbrot // SIGGRAPH '89 Art Show Catalog, 1989. – P. 21-24.
3. *Read, H.* A Concise History of Modern Painting / H. Read. – New York: Praeger, 1959. – 378 p.
4. *Kandinsky, W.* With contributions from J. Arp, Ch. Estienne, C. Giedon–Welcker. Ed. M. Bill.
5. *Волошинов, А. В.* Об эстетике фракталов и фрактальности искусства Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве / А. В. Волошинов. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.
6. URL: <http://holstshop.ru/catalog/painters/hokusaj-katsushika/> (Дата обращения 15.01.2013).
7. *Kocic, L. M.* Art Elements in Fractal Constructions / L. M. Kocic // VISMATH, 2002. – Vol. 4. – № 1.
8. URL: <http://ru.wikipedia.org/> (дата обращения 15.01.2013).
9. *Мир* фракталов. Журнал о фракталах. // URL: <http://fractalsreality.blogspot.ru> (дата обращения 15.01.2013).



## Исследование объектов дизайна с применением метода полярных профилей

При проектировании объектов дизайна важной составляющей является дизайн-концепция - основная образная идея будущего объекта, формулировка его смыслового содержания. Дизайн-концепция дает возможность создать целостную идеальную модель будущего объекта и описать его качественные и количественные характеристики.

Существует несколько разновидностей концепций, однако в данном проекте наиболее актуальной является концепция внешнего вида, аналитическое исследование образа на стадии предпроектирования с точки зрения ассоциативных восприятий человеком ситуаций и объектов. Форму каждого изделия или визуальной коммуникации можно изменить таким образом, чтобы она соответствовала вкусам клиентов и вызывала у него положительные эмоции [1].

Аналитическая модель основана на математических моделях (ММ) при помощи которых оценивается исходное состояние для предпроектирования и проектирования объекта дизайна, отсеиваются явно не эффективные варианты решений, определяется параметрическое пространство поиска решений заданием ограничений. Исходными данными для аналитического моделирования служат измеренные параметры и информация, хранящаяся в базе данных и базе знаний.

После того как математическая модель построена, дальнейшая работа состоит в применении соответствующих математических методов с целью получения необходимых характеристик данной модели, а значит, и исследуемого объекта дизайна [2].

Для эффективного предпроектирования и проектирования объекта дизайна выбран математический метод, известный под названием «семантического дифференциала» (СД) или «метод полярных профилей». Метод СД будет использован для определения индивидуальных художественных черт, характерных творчеству художников абстрактного искусства и их произведениям.

Метод имеет дело не с лексическими, денотативными значениями понятий или предметов, а с так называемыми метафорическими, коннотативными значениями; их также называют эмоционально-оценочными свойствами, вообще же можно с полным правом говорить о нем, как о методе контролируемых ассоциаций.

Для проведения искусствоведческого анализа отобрана группа полярных прилагательных (*таблица 1*), которая позволяет характеризовать эмоционально-оценочные свойства в той мере, в какой они относятся к произведениям искусства, к таким их характеристикам, как цвет, форма и композиция. Метод СД предполагает использование полярных противоположностей, которые можно мыслить как непрерывную последовательность (например, «высокий — низкий»), легко членимую и превращаемую в дискретную. Наша цель состоит в том, чтобы на языке некоторых категорий (задаваемых набором шкал полярных прилагательных) описать или оценить произведения искусства [3].

Испытуемыми ( $n = 93$  человека) были участники старших курсов (4-5) из двадцати высших учебных заведений Санкт-Петербурга и других городов России (Ижевск, Иркутск, Кострома, Пермь, Новгород, Новосибирск, Красноярск и т.д.). Это были в основном молодые девушки и юноши в возрасте от 18 до 23 лет, в большинстве своем представители художественно-технологических профессий (кафедра «Материаловедения в машиностроении», кафедра «Компьютерного дизайна», кафедра «Технологии художественной обработки материалов и ювелирного искусства» и т. д.). Эксперименты проводились в ноябре 2012 г.

В этом году тематика задания была связана с творчеством художников абстракционистов: «Абстрактная и фрактальная геометрия в классическом искусстве и дизайне по мотивам творчества авангардиста». В истории изобразительного искусства Авангард обозначен как художественное направление начала 20-го века и поэтому тесно связан с модерном и модернизмом, а также с другими течениями, такими как: абстрактный экспрессионизм, баухауз, беспредметность, конструктивизм, сюрреализм, футуризм и т.д.

Испытуемым был предложен перечень из 45 художников абстракционистов для выполнения творческого задания в рамках тура Всероссийской студенческой олимпиады по «Технологии художественной обработки материалов». Выборка авторов студентами 4-5-го курсов в рамках проектирования составила 19 художников (42 %) из предложенных 45-ти.

Рейтинг выборки художников абстрактного искусства:

Кандинский (16 голосов);

Малевич (8 голосов);

Пикассо (7 голосов);

Дали (3 голоса);

Муха (3 голоса);

Татлин (3 голоса);

Северини (2 голоса);

Лентулов (2 голоса);

Эшер (2 голоса);

Шемякин (2 голоса).

Исходными данными для аналитического моделирования и проведения СД анализа абстрактного направления в искусстве послужили произведения десяти лидирующих художников, предпочтение которым отдало большинство участников олимпиады.

Таблица 1. Дискретный набором шкал полярных прилагательных

	1	2	3	4	5	6	7	
Мечтательная								Трезвая
Упорядоченная								Хаотичная
Звучная								Тихая
Светлая								Темная
Бесхитростная								Изощренная
Пассивная								Активная
Жесткая								Мягкая
Теплая								Холодная
Грубая								Тонкая
Кроткая								Буйная
Отталкивающая								Привлекательная
Сильная								Слабая
Сдержанная								Раскованная
Повторяющаяся								Разнообразная
Расслабленная								Напряженная
Статичная								Динамичная
Мужественная								Женственная
Закономерная								Случайная
Воинственная								Миротлюбивая
Какие из свойств связываются в вашем сознании с мыслью о «безобразной» картине?								
Какие из свойств связываются в вашем сознании с мыслью об абстрактной картине?								

После изучения творческих работ выбранных авторов испытуемые должны были распределить соответствующие свойства по заданному списку. Полученные данные до некоторой степени отражают групповое мнение опрошенных, и это мнение можно использовать как критерий для оценки картин художника и стилистических особенностей абстрактного искусства. Однако для решения основных вопросов, поставленных в нашем исследовании только дискретной шкалы недостаточно. Характерные черты абстракционизма помогают определить открытые вопросы, на которые испытуемым предлагается ответить после заполнения дискретной шкалы полярных прилагательных. Имея на руках список полярных свойств, испытуемые должны были ответить на два вопроса: «Какие из свойств связываются в вашем сознании с мыслью о а) «безобразной» и б)

«абстрактной» картине?» В процессе эксперимента разрешалось предлагать и свои ассоциативные прилагательные.

Сводный перечень всех свойств и их шкальных значений, выраженных средним арифметическим оценок, приписанных всеми испытуемыми, приведен в *таблице 2*.

Тем самым можно более точно определить, какие художники и по отношению к каким эмоционально-оценочным свойствам были оценены нашими испытуемыми сравнительно одинаково. Например, Кандинский и Малевич были восприняты как «активные», «привлекательные» и сравнительно «разнообразные», а произведения Пикассо как абсолютно «звучные».

Таблица 2. Среднее арифметическое значение свойств для каждого художника. (Шкала упорядочена по величине.)

Мечтательная	3,5 П.1	3,46 К.2	3,83 М.3	Трезвая
Упорядоченная	3 П.	3,33 М.	4,77 К.	Хаотичная
Звучная	1,1 П.	2,3 К.	3,5 М.	Тихая
Светлая	2,66 П.	3,23 К.	4,33 М.	Темная
Бесхитростная	3,66 М.	4,33 П.	4,67 К.	Изощренная
Пассивная	3,66 П.	5,33 М.	5,38 К.	Активная
Жесткая	2 П.	2,92 К.	3 М.	Мягкая
Теплая	3 П.	3,5 М.	3,92 К.	Холодная
Грубая	2,66 П.	3,69 К.	4 М.	Тонкая
Кроткая	3,1 П.	3,5 М.	4,38 К.	Буйная
Отталкивающая	4,16 П.	5,15 К.	5,33 М.	Привлекательная
Сильная	1,33 П.	1,83 М.	2,61 К.	Слабая
Сдержанная	3 П.	3,83 М.	4,46 К.	Раскованная
Повторяющаяся	2,66 П.	4,69 К.	5 М.	Разнообразная
Расслабленная	3,5 М.	3,83 П.	4,08 К.	Напряженная
Статичная	3,5 П.	4,83 М.	5,62 К.	Динамичная
Мужественная	3 П.	3,33 М.	4,08 К.	Женственная
Закономерная	3 П.	3,76 К.	3,83 М.	Случайная
Воинственная	2,33 П.	3,46 К.2	3,83 М.	Миролюбивая

П. – П. Пикассо; К. – В. Кандинский; М. – К. Малевич

Так как сравнение всех различий в профилях потребовало бы слишком большого объема вычислений, в данной статье мы ограничились несколькими примерами, а именно тремя художниками В. Кондинского, К. Малевича, П. Пикассо. Сравнив среднеарифметические подсчеты и полученную базу данных, сгруппируем прилагательные соответственно художникам, проследим, для которых работ были получены соответственно самый высокий положительный, самый высокий отрицательный показатели. Таким образом, мы получаем объективные результаты о различиях и сход-

ствах восприятия и эмоционально-ассоциативного переживания группой студентов творчества отдельного художника:

а) В. Кандинский:

Самые высокие показатели относятся к ассоциативным прилагательным:

Динамичная

Активная

Привлекательная

Хаотичная

Звучная

Изошренная

Разнообразная

б) К. Малевич:

Самые высокие показатели относятся к ассоциативным прилагательным:

Активная

Привлекательная

Сильная

Разнообразная

в) П. Пикассо

Самые высокие показатели относятся к ассоциативным прилагательным:

Звучная (абсолютный минимум)

Сильная

Жесткая

Воинственная

В отношении произведений абстрактной живописи, и прежде всего тех, где делаются попытки визуализировать понятия с помощью цвета и беспредметных форм, очевидно утверждение, что картины с самым различным предметно-иконографическим содержанием могут иметь очень близкие эмоционально-оценочные свойства [3].

Применение аналитического моделирования при создании образа объекта дизайна отображённом в качестве технического эскиза, разрабатываемого проекта объектов дизайна, в частности, аксессуаров, ювелирных и других художественных изделий является информативным и целесообразным, так как позволяет на стадии предпроектирования оптимизировать дизайн изделий соответственно предпочтениям и эмоциональным восприятиям заказчика.

### Литература

1. Курманалиева, С. Р. Истоки дизайна и его концептуальная структура/ С. Р. Курманалиева, К. Тыныстанов. Вестник БГУ – 2012. – № 31.
2. Жуков, В. Л. Особенности аналитического моделирования при проектировании объектов дизайна в реализации информационных технологий. // Дизайн. Материалы. Технология. –2011. –№ 5 (20). – С. 89-93.

3. *Симмат, В. Е. Семантический дифференциал как инструмент искусствоведческого анализа/ В. Е. Симмат // Искусствоведение: методы точных наук и семиотики/ сост. и ред. Ю.М. Лотман, В. М. Петрова; предисл. Ю. М. Лотмана; послесл. В. М. Петрова. – 4-е изд. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 368 с.*

**УДК 7.02**

**А. А. Корсикова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **История исследования Славянского Ювелирного Искусства. Классификация славянских ювелирных изделий**

Важнейшим аспектом в развитии истории является археология. Благодаря археологии мы получаем возможность оспаривать те или иные исторические факты, узнаем быт наших предшественников, многовековые обычаи и традиции наших предков.

Активные исследования славянского искусства начаты сравнительно недавно. Археологическая наука, существующая уже с XVIII века, в XIX веке сделала многочисленные и важные открытия, блистательно продолженные в XX столетии. Однако интерес к русским памятникам в XVIII веке был ещё незначительным, ученые интересовались, главным образом, эзотерическими предметами. Внимание к русскому искусству проявилось лишь в XIX веке, совместно с интересом к греческому и скифскому искусству. Нашим ученым открылось огромное количество художественных произведений как уникального, так и массового характера. Особое значение имеют открытия, связанные с изучением ранней эпохи образования и развития славянства. Эти исследования охватили различные территории по всей России [1-3].

Одновременно велись работы по изучению быта и культуры славян, которые охватили такие города как Киев, Чернигов, Суздаль, Владимир, Псков, Новгород и другие центры древнерусской культуры.

Исследуя тему быта восточных славян, меня заинтересовало ювелирное искусство наших предков. В исследованиях славянской культуры встает вопрос о самобытности древнерусского искусства, в частности ювелирного, и его взаимосвязи с античной, готской, византийской, западноевропейской, кочевнической, восточной культурными традициями. Существуют три основные тенденции в подходе к этой проблеме. Авторы первой теории считают, что славяне импортировали ювелирные изделия, техники, сюжеты.

Исследователи, разделяющие противоположную точку зрения, всячески стремятся доказать уникальность, «самостийность» от иноземных прототипов терпят полное крушение, как только мы начинаем исследовать художественную сторону славянского искусства.

Сторонники ещё одного течения считают, что заимствование славянами форм ювелирных украшений трактуется не как показатель отсталости и зазорного копирования, а как восприимчивость к тенденциям, относящимся моде на различные типы украшений и вместе с тем: использование высоких ювелирных техник.

Как известно, в конце XIX века основным объектом внимания для ученых являлись памятники Причерноморья. На тот момент крупнейшим русским исследователем в области археологии и истории являлся Иван Егорович Забелин (1820-1908), открыв скифские и античные памятники, тем самым он обратил внимание на эпохи, которые предшествовали древнерусской культуре. Необыкновенный по своей красоте произведения искусства, найденные им из кургана Чертомлык, свидетельствуют о наличии скифской и греческой культуре в Северном Причерноморье.

Немалая роль в развитии истории древнерусского искусства принадлежит А. С. Уварову (1828-1884). Им было исследовано немалое число курганов на территории России. Но за недостатком археологических знаний и методов при раскопках многое, что им было открыто, оказалось утерянным для науки.

Огромное влияние на развитие археологии, в частности исследование древнерусских племен, оказал А. А. Спицын (1858-1931). Он был одним из первых ученых, который стал классифицировать то бесконечное количество вещей, которые были найдены в курганах, городищах, селищах, а также кладах. Он обратил внимание на то, что отдельным землям соответствует определенный вид височных колец. На этом основании он воссоздал карту расселения славянских племен, о которых писал Нестор в «Повести временных лет».

Однако ученые того времени исследуя древнерусскую культуру не ставили перед собой искусствоведческих задач. Найденные в раскопках артефакты изучались как явления быта, а не как часть духовной культуры.

Н. П. Кондаков (1846-1925) был первым ученым, рассматривающим археологические находки в искусствоведческом аспекте. Он рассматривал русскую культуру в тесной взаимосвязи с византийской, и в этом заключается его заслуга. В своих трудах: «История и памятники византийской эмали» (1889-1892), «Русские клады» (1896), а также издававшиеся им совместно с графом И.И. Толстым исследование «Русские древности в памятниках искусства» Кондаков показал бесконечную славянскую восприимчивость к Византийской культуре.

После Кондакова никто уже не стремился к подробному описанию декоративно-прикладных вещей. Ученые упоминали о них бегло, описывая только группу в целом.

Значимым событием в науке стал труд Б. А. Рыбакова, который был опубликован в «Истории русского искусства», изданной Академией наук СССР. Рыбаков акцентируя свое внимание на семантике изображений, практически не уделял внимание чисто художественной области. Так писал он о выемчатых эмалях VI-VII вв., потерявшим свой первоначальный облик: «Металлическая основа усложнялась красивым кружевом и прорезями, придававшими этим изделиям легкий, воздушный вид. На золотистом фоне такого бронзового кружева очень эффектно играли блестящие, сочные краски эмали».

Но после Рыбакова никто не пытался описывать искусство глубоко. Даже такие уникальные находки как изделия с перегородчатой эмалью или филигранью подвергались всего лишь поверхностными характеристиками.

Нельзя не отметить такого ученого, искусствоведа как Михаила Владимировича Алпатова. В ювелирных изделиях Древнего Киева он отметил черты княжеского, дружинного, а также народного течений. К примеру, к княжескому течению он относит перегородчатые эмали: «При всей миниатюрности этих золотых изделий они производят величественное впечатление как огромные настенные мозаики. В них преобладают симметрические композиции» [4-6].

Заостряя свое внимание на эмалях, здесь нельзя не упомянуть М. М. Постникову. В её работах подробно рассмотрен характер красок, которые предпочитали русские эмальеры, тип лиц, часто приближавшимся к греческим традициям.

Вопрос о самостийности древнерусского искусства очень существен, понимать одностороннее его нельзя. Например, влияние такого могучего очага как Византия, несомненно, сказалось на развитии культуры славян. Но здесь сказала и то, как славяне подошли к открывшемуся для них источнику знаний и искусства. Вызывает интерес то, что не всё, что приходило к нам из Византии могло приобрести для себя новую жизнь на Руси. Только то, что было близко и понятно славянину, соприкасалось с привычными образами. Культура на Руси была неотделима от веры в силы природы. Эта народная черта в большей степени определила древнерусское декоративно-прикладное искусство.

Украшения славян носили своеобразный магический смысл, они являлись не только атрибутами красоты, но и оберегами.

Вероятно, такой взгляд на украшения зародился из разности свойств твердых вещей и мягких. Древние, противопоставляя мягкую плоть прочности металлов, костей, зубов, предполагали, что твердые вещи смогут уберечь их от преждевременной смерти, болезней и недугов.



Женский наряд, в отличие от мужского, включал в себя больше украшений. Это объясняется тем, что женщина у славян являлась объектом поклонения. Древние люди считали, что Вселенная вместе с богами и людьми создана Великой Матерью, беременная женщина отождествлялась с засеянным полем. Считалось также, что женщина – носительница древней мудрости, поэтому её требовалось бережно охранять. Налобные повязки, бусы, браслеты, перстни – предметы охраны от посягательств злых духов на духовную и физическую красоту будущих поколений.

Что касается орнамента славянских украшений до XI века, его можно разделить на два этапа: изображение людей, божеств, животных (до VII века н.э.) и геометрический орнамент. В орнаментах, где используются изображения людей и животных, наблюдается иное отношение к миру: зооморфные и антропоморфные фибулы, подвески-трапеции, лунницы, широкие колокольчики, браслеты с расширенными концами, гладкие прорезные бляшки из поясов - являлись отражением языческой религии, на них изображались славянские божества: от богини-матери, берегинь, Перуна до коней, птиц, змей, рыб и странных фантастических животных.

На художника-ювелира в то время влияли самые распространенные виды искусства: вышивка по ткани, резное и расписное дерево и т. п. И уже, начиная с VIII века, развивается геометрический изысканный стиль орнамента в ювелирном искусстве. Орнамент стал миниатюрным, им украшали небольшие изящные серебряные изделия.

Практически все найденные ювелирные украшения той эпохи имеют геометрический орнаментальный рисунок. Развиваются и различные приемы обработки металлов и других материалов: в этот период славянские мастера осваивают зернь и скань, обработку камня и кости. Начиная с VIII века искусство разделяется на высшее и низшее, улучшается качество изготовления изделий: украшения становятся наиболее тонкими и сложными.

От VIII века до нас дошли такие ювелирные украшения как височные кольца, подвески, браслеты, перстни, пряжки, шейные гривны, бусы и т.д.

#### *Височные кольца*

Как показали раскопки, височные кольца (*рисунок 1*) стали носить ещё в Западной и Восточной Европе, на Севере и на Юге. Тем не менее, к VIII – IX их стали считать типично славянскими украшениями, особенно популярными они стали среди западнославянских племен. У восточных славян височные кольца были распространены в XI-XII вв. Славянские женщины подвешивали височные кольца к головному убору на лентах или ремешках, иногда вставляли в мочку уха, из маленьких проволочных колец составляли ожерелья; нанизанные на ремешок, височные кольца образовывали венец вокруг головы.

Девочки-подростки не носили височных колец, в крайнем случае, их височные кольца были самые простые, согнутые из проволоки. Девушки невесты и молодые замужние нуждались в усиленной защите от злых сил, так как беречь нужно было и будущих детей. Женщины в возрасте не носили височных колец, в основном, они отдавали свои красивые кольца невестам.

Самые ранние из известных нам височных колец – серебряные височные кольца, открытые в Зарайском кладе и на Новотроицком городище. Они имеют форму звезды с семью или пятью лучами. Каждый луч образован вытянутым треугольником с заостренным иногда концом, но чаще с тремя шариками «ложной» зерни. Б. А. Рыбаков отметил большую близость этих колец к более поздним височным кольцам племени радимичей. Им же было подробно описано, как делались такие кольца. Сначала мастер лепил тонкое восковое колечко, оттискивал его в сырой глине, проходил осторожно резцом, рисуя зубчики, и накалывал их простым резцом, создавая впечатление сплошной зерни. Завершали тем, что на глиняную форму ещё раз накладывали восковое кольцо, приделывали к лучам восковые шарики, заливали всё жидкой глиной, высушивали и в оставленное отверстие, предварительно вытопив воск, вливали расплавленный металл. Наличие в этих вещах ложной зерни доказывает, что они возникли под влиянием дорогих ювелирных изделий, но их простой геометрический рисунок приближается к местным народным орнаментам (рисунком 2). Применение приемов, которыми воспроизводили дорогую и сложную зернь, повышало узорность и придавало нарядность «солнечным знакам». Некоторые ученые видели в рассмотренных произведениях подражание восточным арабским кольцам.

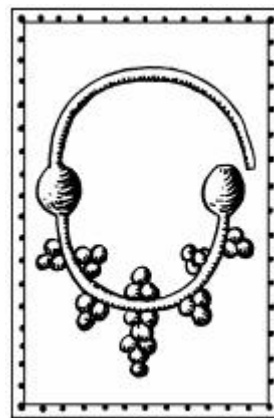


Рисунок 1. Височное кольцо из Моравии

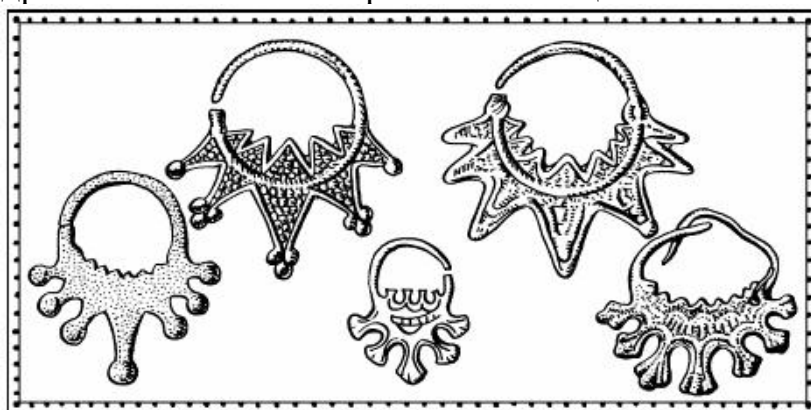


Рисунок 2. Височные кольца с литыми зубцами. На одном из колец отчётливо видна имитация зерни, а его зубцы увенчаны «капельками». IX–X века

Похожие на современные серьги-кольца височные кольца носили женщины племени кривичей, (верховья Днепра, Западной Двины, Волги, междуречье Днепра и Оки), отсюда их название «кривичские». Носили их по несколько штук (до 6 на виске). На северо-западе территории новгородских словен такие кольца носили по 1-2 штуки на виске, кончики колец скрещивались. В X-XI вв. к кольцам привешивали бубенцы и треугольные металлические пластинки.

Носили височные кольца с бусами, нанизанными на проволоку. Среди них выделяются золотые филигранной выделки височные кольца, имеющие три бусинки на круглом ободке. Как указывает Б.А. Рыбаков, этот тип (его истоки ещё в Черняховском искусстве) перейдет в киевский ювелирный стиль, так называемые «трехбусинные» кольца. Зернь укрывает миниатюрные вещи и служит их украшением. Бусины иногда были гладкими и разделялись проволочными спиральками – такие кольца являлись излюбленным украшением не только славянок, но и финно-угорских женщин.

В XI-XII вв. новгородские женщины носили височные кольца (рисунок 3) с бусинами, украшенными мелкой зернью (метал. шарики, напаянные на основу). В племени дреговичей (совр. Минск) крупную серебряную зернь приделывали к каркасу бусин, сплетенному из медной проволоки. В Киеве XII в. Бусины делали ажурными из тонкой филигрании. Женщины Новгородской и Смоленской земель предпочитали височные кольца из толстой проволоки, раскованной в нескольких местах, так что получались щитки. Только в Новгороде устраивали щиток на одном конце проволоки, а другой конец заводили за него либо вставляли в специальное отверстие, а в Смоленске концы завязывали или соединяли наглухо пайкой.

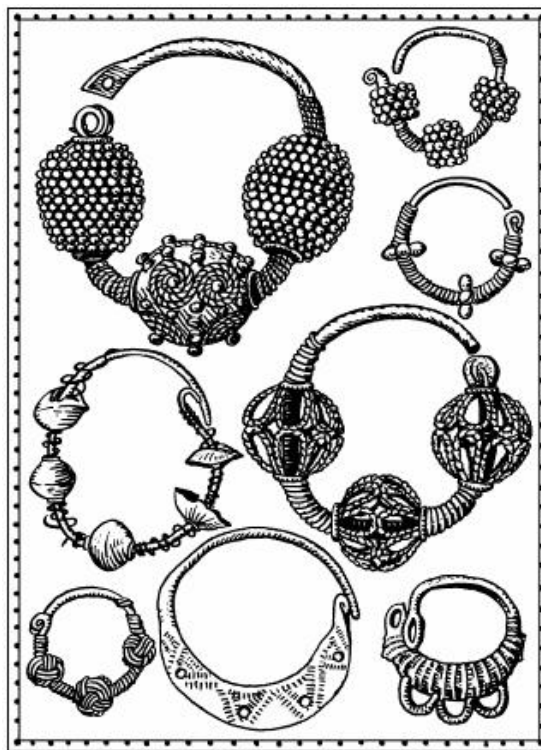


Рисунок 3. Височные кольца с гладкими металлическими бусинами, бусинами, украшенными зернью, и из ажурной тонкой филигрании, а также кольца редко встречающихся типов. XI–XII веков

С течением столетий менялись и сами кольца, и узоры на щитках. И это, в частности, помогло археологам точнее определить путь расселения славян. Женские украшения, найденные в курганах, ясно показывают, как продвигались новгородские славяне с севера на восток и осваивали Поволжье.

### *Шейные гривны*

Металлический обруч, одетый на шею, казался древнему человеку надёжной преградой, способной помешать душе покинуть человеческое тело. В разных культурах шейные гривны являлись женским украшением, либо мужским. Но ученые утверждают, что всегда и у всех, в том числе у славян, то был признак определенного положения в обществе, очень часто считался наградой за какие-либо заслуги. Гривны нередко находят в женских погребениях древних славян, поэтому археологи настаивают, что это было «типично женским украшением». Хотя летописи противоречат данному утверждению, так как в сказаниях нередко упоминалось, как князь награждал гривнами доблестных воинов. Существует мнение, что шейная гривна олицетворяла змею, она обвивала шею и защищала. Почитание змей было очень распространено у славян и угрофиннов. Гривны изготавливались из меди, бронзы, биллона (сплав меди с серебром), мягких оловянно-свинцовых сплавов, нередко покрываемые серебром или позолотой. Золотые и серебряные гривны были огромной редкостью, их находят редко в захоронениях богатых людей и князей. Каждое племя имело свои особенности по изготовлению и внешнему виду этого украшения.

*Дротовые гривны (рисунок 4)* делались из толстого металлического прута (дрота), обычно круглого или треугольного в разрезе. Кузнецы перекручивали его клещами, раскалив на огне. Чуть позже появились гривны из ромбического, шестиугольного и трапециевидного дрота. Их не скручивали, предпочитая выбивать узор сверху в виде кругов, треугольников и точек, соединялись замочком. Такие гривны находят в курганах X-XI вв., ученые считают, что такие гривны попадали к нам от соседей-финнов и из Прибалтики. Сами славяне изготавливали похожие гривны, соединявшиеся далеко заходившими друг за друга округленными концами. Сторона, прилегающая к шее, была круглой, чтобы удобней было носить.

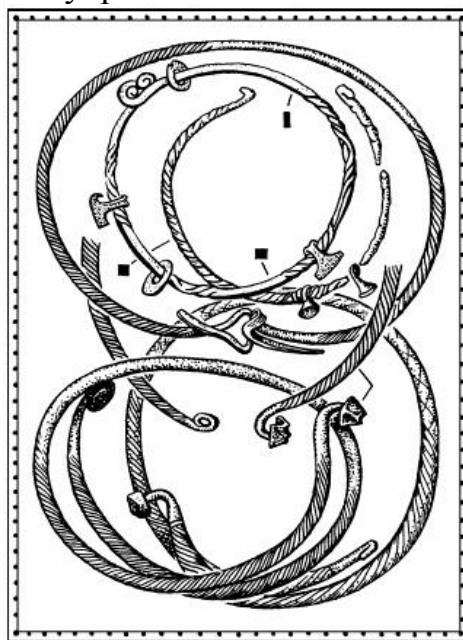


Рисунок 4. Дротовые гривны с привесками в виде молоточков и гривны, обмотанные тонкой бронзовой лентой

Орнамент состоял из треугольников с выпуклостями внутри, названный археологами «волчий зуб». Такие гривны делались из биллона, бронзы и низкопробного серебра. Носили их в X-XI вв. в племени радимичей. В XI-XII веках радимичи стали соединять концы красными бляхами, штампованными или литыми.

*Витые гривны (рисунок 5)* – самые многочисленные находки археологов. Свивались разными способами: «простым жгутом» - из двух-трех медных или бронзовых проволочек, «сложным жгутом» - из нескольких сдвоенных, предварительно перевитых между собой металлических нитей; иногда простой или сложный жгут ещё обвивали сверху тонкой кручёной проволокой. Подобные гривны нередко находят в других странах, связанных с Русью торговыми отношениями: в Швеции, Дании, Северной Германии, Венгрии, даже на Британских островах.

#### *Браслеты*

Археологи считают браслеты наиболее ранним из известных нам славянских украшений, они попадают нам в кладах и при раскопках поселений, начиная с VI века. Слово «браслет» имеет французское происхождение, у славян браслеты назывались «обручами», то есть то, что охватывает руку. Вопрос: кто в Древней Руси чаще носил браслеты – мужчины или женщины – такой же сложный, как и в случае с гривнами. Археологи редко находят их в мужских погребениях, поэтому считают обручи чисто женским украшением, однако в летописях мы встречаем князей и бояр с обручами на руках (иногда обручи были частью доспеха).

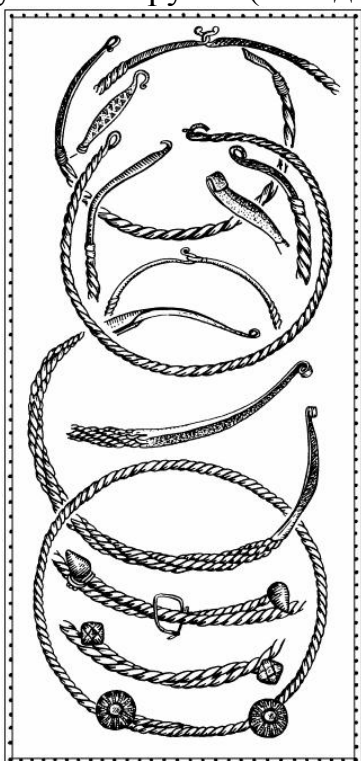


Рисунок 5. Витые гривны

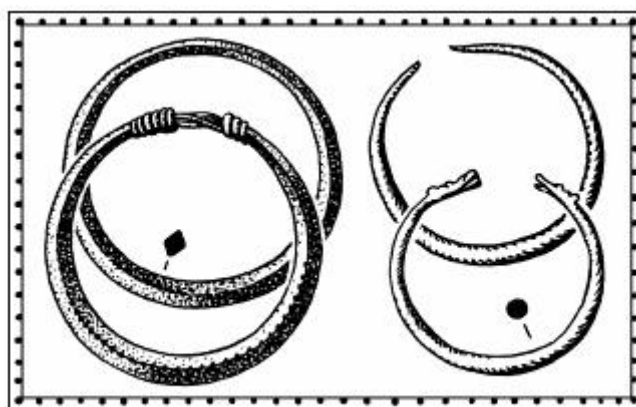


Рисунок 6. Дротовые браслеты

Древние славяне делали свои обручи из разных материалов: из кожи, покрытой тисненым узором, из шерстяной ткани, из прочного шнура, обвитого металлической лентой, из цельного металла (меди, бронзы, серебра, железа и золота) и даже из стекла.

Находки тканых и кожаных браслетов единичны в силу их непрочности, однако ученые утверждают, что большая часть попросту до нас не дошла. Стекланные браслеты среди славян были очень распространены, находят их в основном в виде обломков. Массовые находки их начинаются со слоя X века. Ученые указывают, что стекланные браслеты были заимствованы из Византии и в больших количествах найдены там, где строились христианские храмы с мозаикой, оконными стеклами и поливной плиткой. Изучая стекланные браслеты, удалось выделить две школы: новгородскую и киевскую (отличался состав стекла и различные красители, а также и дизайн).

Деревенский люд предпочитал металлические браслеты, в основном медные. Их носили на обеих руках, порой даже по несколько штук. По способу изготовления ученые подразделяют браслеты на несколько типов и подтипов, но отношение, к какому либо племени браслеты отнести нельзя, так как они были наиболее распространены и не имели большого религиозного смысла в отличие от височных колец. Различают лишь новгородские браслеты, изготовленные из витой проволоки с обрубленными концами.

Мода на некоторые браслеты приходит к нам с юга из Византии, таковы, например, браслеты из дрота с концами, завязанными нарядным узлом. На Руси они появляются около X века. Незамкнутые браслеты с концами, оформленными в виде звериных головок, также считаются привезенными из Византии, хотя некоторые ученые полагают, что в XII веке русские мастера вполне сами могли создать такие украшения.

Популярны были браслеты, витые из нескольких проволочек, они отливались в глиняных формах по восковым слепкам, а также плетеные — на каркасе и без каркаса.

Очень красивы пластинчатые браслеты, кованые и литые. Мода на некоторые приходила из Северных стран.

«Ладьевидные браслеты» — широкие, массивные, выпуклые, литые, с характерным рисунком (рисунок 7). Застегивались замочком, укрепленным миниатюрными шарнирами. Славяне делали такие браслеты на свой лад из тонких пластин с завязанными концами, а узор наносили с помощью штампа.

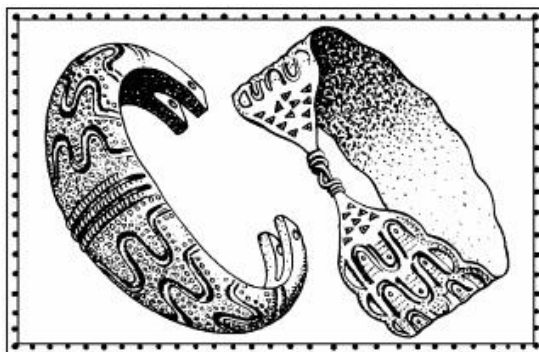


Рисунок 7. Ладьевидные браслеты

*Створчатые браслеты*» - состоящие из двух половинок, соединенных маленькими петлями и застежкой. На дошедших нас образцах различимы изображения мифических животных, птиц и музыкантов, играющих на гуслях и дудках-сопелях.

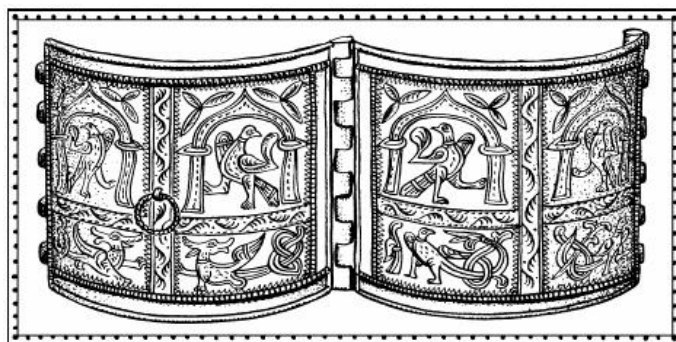


Рисунок 8. Створчатый браслет

Такие браслеты предназначались для языческих ритуалов. Интересно то, что они использовались и в XII-XIII вв., когда на Руси было официально принято христианство.

### *Перстни*

Находят в могилах древних славян, начиная с IX века. Кольца являлись атрибутом языческих обрядов. Кольцо держит в руке и одно из Божеств Збручского языческого идола: исследователи узнали в нем изображение Лады – славянской богини всеобщего порядка. В захоронениях славяне помещали кольца рядом с умершим, оставлять на руке они боялись, так как верили, что кольцо может помешать душе обрести покой. Перстни носили и на пальцах ног.

Также как и браслеты, перстни не имеют племенных принадлежностей. Местные типы перстней появляются в XII-XIII вв., когда их производство становится поистине массовым.

Очень своеобразные и красивые «решетчатые перстни» вятичей, по видимому навеяны искусством мордовских и Муромских финно-угорских племен. Мастера вятичей наносили один и тот же рисунок на височные кольца и на перстни с разомкнутыми концами и широкими серединами – их отливали в виде пластинок и, лишь потом сгибали в кольцо. Фон рельефного узора заполняли эмалью. Такие перстни носили не только знатные люди, но и простой люд.



Рисунок 9. Решетчатые браслеты

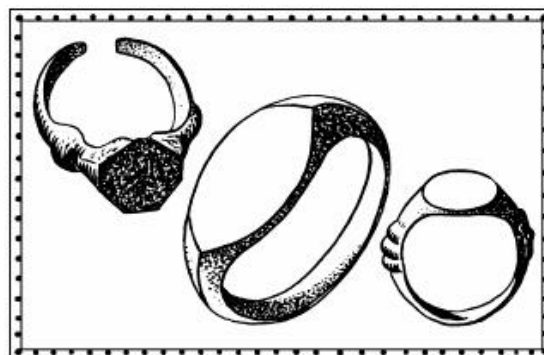


Рисунок 10. Перстни с печаткой

На землях между Псковом и современным Санкт-Петербургом (кривичи, словене, финно-угорские племена) бытовали перстни с выпуклыми рубчиками на длинном щитке. Встречаются здесь и витые незамкнутые перстни, литые с имитацией витья, а также с печаткой современного вида. На печатках древнеславянских перстней можно встретить разные священные оберегающие знаки, в том числе и свастику.

Ношение колец зависило от возрастной группы. Девочки носили простые кольца на левой руке, невесты одевали богатые перстни на правую руку, пожилые женщины внеовь одевали простые кольца на левую руку.

Существовали перстни и из других материалов, например из стекла.

### *Обереги*

Существует мнение, что обереги появились лишь с принятием христианства в качестве протеста. Однако с этим можно поспорить, так как украшения издавна имели священный смысл для людей.

Многие славянские обереги достаточно четко различают на женские и мужские. В женских погребениях нередко находят фигурки коня. Согласно верованиям древних славян, конь – символ добра и счастья. Культ коня связан с почитанием Солнца. Не случайно обереги-коньки украшены «солнечным» круговым орнаментом (рисунки 11).

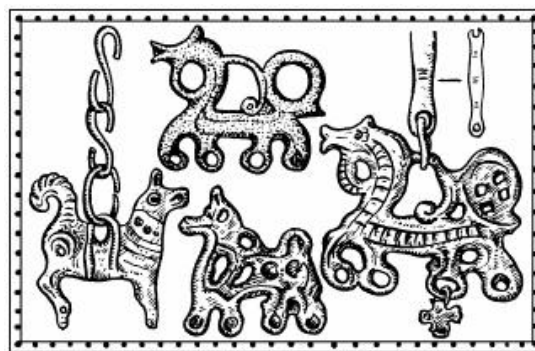


Рисунок 11. Обереги коньки

Славянки носили их у левого плеча, на цепочке, в сочетании с другими оберегами. Коньки были любимым оберегом у смоленско-полоцких кривичей.

Коньки часто соседствуют с оберегами, изображающих лебедей, гусей, уток. Наибольшее количество их связано с финно-угорскими племенами, в частности это относится к областям современного Санкт-Петербурга, Новгорода и Костромы. Для финно-угров эти птицы были священными, так как они считали, что утки, лебеди и гуси перевозили колесницу Дажьбога-Солнца через Океан-море на его пути в Нижний Мир и назад.



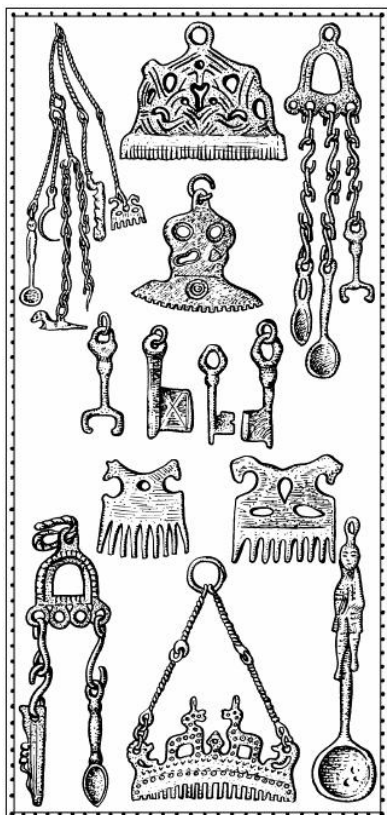


Рисунок 12. Домашние обереги

Солнечная символика хорошо прослеживается в круглых привесках-оберегах, также входивших в женский убор. Делали их из биллона и бронзы, реже из серебра. Для солнечных привесок употреблялись в основном желтые сплавы. Для привесок «лунниц» чаще использовались белые, изготавливались они из серебра, серебра с оловом, реже из меди. Лунницы находят в погребениях начиная с X века, нередко они отмечены тончайшей ювелирной работой, их украшает тончайшая зернь и филигрань.

#### Бусы

Слово «бусы» стало употребляться в современном значении лишь с XII века, до тех пор славяне называли эту разновидность украшения «ожерельем». В древности бусы являлись излюбленным украшением женщин северных племен, на юге они были не так распространены. Были они в основном стеклянными и до IX-X вв. привозными.

Ученые делят древние бусы на такое количество видов, групп и подгрупп, что писать все, практически невозможно. Остановимся лишь на нескольких (рисунок 13).

Другими женским оберегами являлись предметы домашнего обихода: ковшики, гребешки, ложечки, ключи — они должны были удерживать в доме богатство, сытость, довольство (рисунок 12). Женщины привешивали их на левое или правое плечо, реже на пояс, умершим девочкам, не успевшим стать хозяйками, обереги клали в могилу в кошелечках.

Обереги-топорики носили и женщины и мужчины. Женщины прикрепляли их на плечи, мужчины на пояса. Такие обереги являлись символом присутствия Перуна, бога воина, подателя теплых гроз, покровителя урожая. Обереги, представляющие собой оружие — были чисто мужской принадлежностью.

Некоторые бусы мастера делали из отрезков стеклянных палочек, имевших несколько слоёв – чаще всего желтый, белый, красный. Кузнец раскалял стекло до мягкого состояния, отрезал кусок и прокалывал его иглой. В других случаях основу крупной бусины. В других случаях основу крупной бусины приготавливали из стекла всевозможных смешанных оттенков. Затем, если требовалось, на основу наматывали тонкий слой стекла чистого, красивого цвета: желтого, синего, красного, зеленого, фиолетового, белого, какого угодно. Дальше в бока пышащей жаром бусины вплавляли всё новые кусочки многослойных прутков, таких, чтобы цвета чередовались, наподобие древесных колец. Получившиеся узоры археологи называют глазками.



Рисунок 13. Бусы разнообразной формы

*Позолоченные и посеребренные бусы.* Техника золочения и серебрения была освоена ещё древними египтянами. Спустя века, традиции дошли и до Северной Европы. Вот как работали тамошние кузнецы: специальными приемами на стеклянную основу бусины наносились тончайшие лепестки серебряной или золотой фольги, а чтобы покрытие не стиралось, сверху его защищали новым слоем стекла. После VI века, когда изготовление подобных бус стало массовым, ремесленники выучились «халтурить»: для покрытия они использовали низкопробное серебро, а чтобы оно выглядело как золото, покрывали светло-коричневым стеклом. Среди ладожских находок до IX века находят настоящие золотые бусы, но очень скоро в огромном количестве стали попадаться откровенные подделки: вместо фольги употребляли стекло, окрашенное в «золотой» цвет солями серебра.

Славяне любили бисер и изготавливали его из самых разных цветов. Арабские путешественники упоминают, что зеленые бусы считались у славян весьма престижными и были признаком богатства. Археологам также попадаетея и позолоченный бисер. Бисер делали из стеклянных трубочек диаметром 5-7 мм. Сперва намечали бисерины щипцами, затем отделяли острым лезвием. Далее помещали в горшок, перемешивали с золотом или мелким песком и вновь нагревали. Так бисер делался гладким и блестящим.

## Литература

1. *Василенко, В. М.* Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры — XIII век нашей эры» / В. М. Василенко. — М.: Искусство, 1975. — 168 с.
2. *Бочаров, Г. Н.* Художественный металл Древней Руси. X–нач. XIII вв. / Г. Е. Бочаров. — М.: Наука, 1984. — С. 5–31.
3. *Орлов, А. С.* История России / А. С. Орлов. — М.: Проспект, 2008. — С. 14–22.
4. *Зеленин, Д. К.* Женские головные уборы восточных (русских) славян / Д. К. Зеленин // *Slavia*. — Вып. 2 (1926), Вып. 3 (1927). — С. 303-304.
5. *Рыбаков, Б. А.* Из истории культуры Древней Руси / Б. А. Рыбаков. — М.: МГУ, 1984. — С. 4–17.
6. *Семенова, М.* Быт и верования древних славян / М. Семенова. — СПб.: Азбука, 2000. — С. 399-441.

## УДК 7.02

### Чжан Юань

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Художественные особенности и типология китайских серебряных украшений (народность дай, провинция Юньнань)

У народов Китая существует множество видов изделий, которые являются символическим выражением красоты, но в то же время представляют собой искусство, имеющее важное практическое значение. Оно в определенной степени отражает экономические и культурное развитие общества, географические и природные условия, материальную и духовную культуру, обычаи и привычки тех, кто изготавливает, и тех, кто носит эти украшения. Кроме того в украшениях передают верования народов, их стремления и чаяния. Например, народность *дай* и некоторые другие любят носить золотые и серебро, которое по преданиям обладают функцией защиты от злых духов, народности *бай* считает, что нефрит — символ чистоты и способен оберегать от нечисти.

Что касается материалов, то для изготовления украшений используются золото, серебро, поделочные камни (нефрит, красная бирюза, агат, хрусталь), лоза, бамбук, дерево, кость, в том числе слоновая, рог и другие материалы. Среди них большой процент составляют украшения из серебра; *дай*, *бай*, *тидетцы* и другие народности владеют уникальной техникой изготовления серебряных украшений, она очень широко распространена в народной среде, и её секреты сохранились до сих пор. Процесс изготовле-

ния ювелирных украшений включает отливку формы, пайку, нанесение узоров, ковку, гравировку, золочение, полировку, шлифовку, инкрустацию и многие другие технические приемы.

При создании украшений из серебра могут применяться следующие техники:

*Литье.* Металл помещают в специальный чан, нагревают до состояния плавления и заливают в специальную емкость. Затем металл остывает, принимает нужную форму, которую шлифуют с помощью наждачной бумаги, шкурки или песка так, что он становится гладким и блестящим. Этот способ – быстрый и эффективный.

*Инкрустация.* В определенные углубления на металлическом украшении вставляются фрагменты других декоративных материалов, в том числе, жадеита, изумруда, агата, янтаря и других.

*Горячее золочение.* Это древняя техника, когда золото смешивают с ртутью при изготовлении серебряного или медного изделия. Этот состав нагревают с целью, чтобы ртуть испарилась, а золото осталось на поверхности. Такая обработка придает украшению особенное золотое сияние.

*Холодное золочение.* Поверхность украшения покрывают тончайшей золотой фольгой, которую затем закрепляют с помощью пайки или долбления. Эта техника часто использовалась при изготовлении серебряных украшений.

*Украшение перьями.* На серебряную заготовку приваривают серебряные или золотые нити, которые образуют узор. Несколько раз снимают масляную грязь. После этого в получившийся из серебряных нитей узор вставляют разноцветные птичье (обычно – синего и зеленого цветов).

*Покрытие эмалью.* Эта техника похожа на технику украшения перьями. Эмаль бывает разных цветов, которые определяются составом глазури. Если в глазури содержится железо, то она имеет бурый оттенок; если содержится хром, то глазурь имеет зеленый оттенок; цинк придает ей белый оттенок, медь – синий, золото и селен – красный и так далее.

Украшения народов Китая появились еще в глубокой древности, они и по сей день поражают взор своей красотой и разнообразием, восхваляют жизнелюбие народов, демонстрируют их умение подчеркнуть собственную мудрость и сообразительность, отражают характерные черты искусства и ремесел каждого народа, который через разнообразные художественные приемы и отточенную технику демонстрирует богатое и уникальное содержание своей культуры.

Украшения являются дополнением к костюму, они не только выполняют чисто декоративную функцию, но также защищают от злых духов и обещают благоденствие; некоторые из них являются показателем общественного статуса и состоятельности их владельца.

В зависимости от расположения украшений на теле можно выделить различные типы украшений.

#### *Головные украшения*

Представители народности *Дай* Дзхун-Дай-цзинпоского округа носили головные уборы с серебряными наверхушками, украшенными гравировкой, которые устанавливались в самом центре шляпы и были выполнены в форме буддийской пагоды.. Считается, что такой головной убор гарантировал покровительство Будды.

Женщины народности *дай* Магуаньского уезда носили головные уборы с простыми и строгими серебряными украшениями. Их платки из черной ткани были собраны вверх, напоминая по форме пирамиду. Края таких платков украшали рельефными серебряными пластинками и шумящими подвесками. Черный цвет ткани и блеск серебряных украшений создают смелый декоративный эффект.

#### *Ушные украшения*

Женщины народности *Дай* Дзхун-Дай-цзинпоского округа носили позолоченные серебряные серьги с жемчугом, которые можно разделить на два вида: 1) Серьги тированные жемчугом; 2) Серьги в форме маленьких цветочков и в форме цветочных бутонов тончайшей работы.

Позолоченные круглые серьги в виде лепестков хризантемы. С помощью серебряной нити сделан рисунок в форме половины бутона хризантемы. Очень красивое и изящное украшение.

Позолоченные серьги-гвоздики в форме полой трубки, один конец которой выполнен в виде концентрических окружностей или конуса с позолоченной серебряной крышечкой, инкрустированной жемчужиной.

Позолоченные серьги-гвоздики, инкрустированные жемчужинами, с четырехуровневым украшением в виде цветка. Первый уровень – полые лепестки цветка, второй и третий уровни – половинки цельного лепестка, самый нижний уровень – основа из цветочных лепестков и ярких жемчужин.

#### *Шейные украшения*

Женщины народности *Дай* Дзхун-Дай-цзинпоского округа носили серебряный позолоченный шейный обруч с двумя драконами и четырьмя фениксами. В центре обруча, напоминающего голову белой цапли, были обычно выгравированы изображения цветов и зубчатый узор. К обручу крепились подвески в виде двух драконов, четырех фениксов и позолоченных цветов, инкрустированные рубинами. Часто встречались серебряные шейные обручи с цветочным узором и подвесками в виде листьев. Эти украшения отличают высокое мастерство исполнения и яркий блеск, привлекающий взгляд.

#### *Нагрудные украшения*

В костюме народности *дай* районов Дячжун и Дяньнань в качестве нагрудных украшений использовались серебряные шары. Дай, проживаю-

щие в Юаньцзянском и Магуаньском уездах, украшали ворот одежды серебряными пайетками, которыми выкладывают геометрический рисунок. Нагрудное серебряное позолоченное и инкрустированное жемчужинами украшение народности *дай* в виде птицы также могло служить украшением ворота. Оно бывало двух цветов – золотого и красного, и представляло собой удивительно искусную работу.

#### *Наплечные украшения*

В парадном костюме невесты или девушки из знатной семьи народности *ханьдай* Дзхун-Дай-цзинпоского округа использовали украшения из дутого серебра (3-5 см диаметр), располагающиеся по плечам и горловине. Некоторые из них были позолочены или инкрустированы жемчугом, украшены гравированными изображениями цветов, фениксов, павлинов, петухов и другими видами орнамента.

#### *Поясные украшения*

Девушки *шуйдай* Сишуанбаньна-Дайского и Дзхун-Дай-цзинпоского округов подвязывали юбку серебряным поясом. Такой пояс (шир. 4-5 см.), сделанный из множества соединенных между собой гравированных серебряных подвижных пластин или серебряных нитей с серебряной застежкой в виде прямоугольника, украшали цветочным или геометрическим узором, а также жемчугом.

#### *Наручные украшения*

Женщины и дети *Дай* Дзхун-Дай-цзинпоского округа носили на руках цепочки, украшенные подвесками в виде музыкальных инструментов и замков.

Другой неотъемлемой частью костюма являлся широкий позолоченный серебряный браслет. Центральная часть такого браслета была украшена гравировкой в виде свернутых листьев и цветов с четырьмя лепестками.

Женщины народности *дай* района Синьпин носили шестиугольные серебряные кольца с узором; а по торжественным случаям принято было надевать не менее восьми колец.

Серебряные украшения народности *дай* как культурный символ несут богатейший запас информации. Они представляют огромную художественную ценность и обладают практической значимостью. В них находят отражение факты таких важнейших сторон человеческой жизни, как способ производства, социальная система, тотемные культы и религии, моральные нормы взаимоотношений между людьми многих других. Они также играют важную роль как ритуальные предметы. В серебряных украшениях народности *дай* все элементы тесно связаны между собой, каждая деталь украшения дополняет остальные и подчеркивает совершенную красоту целого.

Ю. К. Агальюлина, А. А. Шайхаттарова

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Разработка классификации ювелирных изделий с текстильными материалами и их имитациями**

Мода ювелирных украшений, как и мода костюма постоянно меняется. Появляются новые материалы, совершенствуются технологии, будучи недавно популярным, один стиль уступает место новому. Но, как бы не изменялся внешний вид украшения, он всегда является дополнением к костюму, а следовательно и к текстилю. Этот удачный союз широко используется в практике создания образа и в иной интерпретации, где текстиль является дополнением к ювелирному изделию.

В современных ювелирных украшениях выделяют разнообразие имитаций текстиля: тканое золото, золотая сетка, различные проволочные конструкции, всевозможные плетения, рифленые и кованые поверхности, различные варианты эффектных сатинированных, шелковисто-фактурированных сочетаний. Появился интерес узнать больше об этом малоизученном, но столь привлекательном сегменте ювелирного искусства. Источников для изучения темы множество, но выбор был остановлен на российском периодическом профильном издании «Русский ювелир» и каталогах «Ювелирный олимп». Данные издания наиболее полно отображают достижения современных российских и зарубежных мастеров и систематически проводят обзоры российских и зарубежных ювелирных выставок.

Краткий исторический обзор позволил узнать, что уже к IV тысячелетию до н.э. существовали различные направления сочетаний металла и текстиля в украшениях, а также текстильная имитация. И. И. Гончарова делит современное ювелирное производство стилистически условно на несколько направлений: первое – традиционное, классическое, второе – фольклорное, третье – «дизайнерское», которое представляет неожиданные, порой чрезвычайно смелые разработки в области формы, декора и материала [1]. Материалом для подобного рода экспериментальных изделий, наряду с синтетическими смолами, резиной, перьями, мехом может служить и ткань. А. В. Ратникова, научный сотрудник Российского этнографического музея предлагает классификацию в изготовлении «текстильного металла»:

- собственно текстильные приемы (витье, плетение, ткачество);
- сочетание в украшениях металла и текстиля;
- имитация текстильных структур (резьба, чернение, филигрань) [2].

После обработки всей выбранной для исследования литературы и её реферирования, определились основные пункты классификации. Они были сложены в определённую структуру:

1. Волокно

- представлено как отдельные элементы ювелирных украшений;  
- объединённое в различные формы хаотично или в геометрическом порядке.

2. Нить, сложенная в определённую структуру

- лента;  
- текстильное полотно;  
- шнур, жгут.

3. Кружево

Рассмотрим полученную классификацию по изученному материалу.

1. Волокно:

- нескрученную нить как отдельный элемент подвески использовала бразильский ювелир Maria Jose Cavalcante. Она акцентирует внимание на цветных камнях благодаря тому, что располагает их на кончиках тонкой золотой проволоки, свободно качающейся на основе подвеса. Невероятной точности в имитации текстиля добились бренды Gold Basket (Бразилия) и YVEL (Израиль). Они используют нити золота естественного желтого и окрашенного коричневого цветов в качестве декоративного элемента на основе изделий. Также некоторые ювелиры применяют тонкую проволоку из драгоценного металла сложенную в несколько рядов вместо шнура или цепочки для подвески;

- волокно, объединённое в формы. Бренд из Венгрии Varga Design представила браслет с хаотичным, на первый взгляд расположением нитей платины, закрепленным в узлах зерну и дополненным черным жемчугом. В сложной форме найдены ясные пропорции белого и черного, ажюра и плотного материала. Схожий прием используют дизайнеры компаний Италии и России. Строгий ритм и геометрическая четкость линий прослеживается в некоторых ювелирных изделиях. Они могут иметь плоскостное и объёмное решение. Такие изделия, выполненные в серебре, золоте или платине сочетают легкость и прочность.

2. Нить, сложенная в определённую структуру:

- лента. Используя технологии плетения проволоки из драгоценных металлов в различные ленты, ювелиры создают современные изделия с этническими мотивами. На сегодняшний день они актуальны во всех сферах декоративного искусства.

- полотно. Имитацию тканого полотна очень часто используют самые разные дизайнеры ювелирных изделий. Эффект переплетения двух систем нитей расположенных перпендикулярно друг другу, как это применяется в ткачестве, использует российский автор Герман Кабирски в одном



из своих колец. Итальянская компания Fraccati создает ювелирные украшения из золотой сетки тончайшего плетения, сочетая их с плоской гладью металла и бриллиантами. Мягкие складки шелка или грубые полотна имитируются самыми разными компаниями России и зарубежья. Так, например, польский мастер Paweł Kaszyński создаёт из стали иллюзию грубой хлопковой ткани;

- шнур, жгут. Сложно закрученные нити, объемные, как самостоятельный элемент или расположенные рядом в большом количестве особенно популярны на ювелирном рынке. David Yurman (США), Angevine (Франция), «Кустов и компания» (Россия) и многие другие бренды и мастера применяют имитацию жгутов в своих коллекциях. Максимально точного эффекта шнуров добились в своих изделиях мастера итальянской фирмы Calgaro. Они выработали особую технологию плетения и окрашивания золота в самые разнообразные цвета, благодаря чему их украшения сложно отличить с первого взгляда от настоящего текстиля.

### 3. Кружево.

Были обнаружены вариации кружевоплетения в ювелирных украшениях. Изделия словно сплетены умелыми мастерицами на коклюшках золотыми нитями. Элементы кружевного полотна с точностью воплощаются в металле с помощью старинной техники у Bridgitte Adolph и современной технологии у Nagai Junko. Швейцарский бренд Goldavenue создал коллекцию украшений с применением акриловых вставок, на которых воплощен узор кружева. Современные материалы и традиционные ювелирные техники позволили воплотить уникальную линию продукции данной фирмы. Удивительные украшения создает Yasmin Mirza-Zadeh. Фрагменты кружева выступают у неё самостоятельно или сочетаются с драгоценными камнями.

По этой же структуре можно рассмотреть и использование текстиля в ювелирных украшениях.

#### 1. Волокно:

- волокно как отдельный элемент. Если принимать во внимание тот факт, что в данном разделе слово «волокно» подразумевает не скрученное волокно, то в ювелирных украшениях такой материал природного происхождения, в виде самостоятельных единичных элементов не используется. Он слишком короткий и не прочный;

- волокно, объединённое в формы. Было найдено одно изделие – кольцо «Таовала» Эеро Линтусаари (Финляндия), в котором автор использует конский волос. Волокно придаёт воздушность и новое восприятие материала, в то время как металл служит только каркасом. Синтетические волокна могут быть более протяженными и не всегда требуют скручивания. Всевозможные синтетические волосы и силиконовые нити, благодаря своей прозрачности, не обращают на себя внимание и создают эффект парения стеклянных и серебряных деталей прикрепленных на них.

## 2. Нить, сложенная в определенную структуру:

- лента. Атласные ленты используют дизайнеры бразильского бренда FR Hueb при создании браслетов. Их яркие цвета в сочетании с блеском золота и цветными драгоценными камнями напоминают о энергии и самобытности национального стиля. Все чаще можно встретить авангардные решения украшений у современных ювелирных мастеров. Благодаря сочетанию благородных и нетрадиционных материалов, достигается необычный эффект;

- полотно. Всевозможные ткани и сетки используют ювелиры в своих изделиях. Sally Collins (Великобритания) создала кольцо из серебра в сочетании с хлопком и декоративным элементом ручной вязки. Ювелирный мастер из Китая Du Van использовал шелковую ткань для кольца «Dao». М. Паячковский (Польша) экспериментирует с фактурами янтаря и хлопковой ткани. Гладкий с благородным блеском янтарь в сочетании с крупной сеткой ткани выглядит живым и подвижным. Из под рук Yoko Mainweb тикотажное полотно натянутое на прочный каркас выходит в виде украшений замысловатых форм;

- шнур, жгут. Широкий спектр использования всевозможных шнуров можно наблюдать среди ювелирных работ российских и зарубежных авторов. Они используются и как традиционный элемент крепления подвесок, и как самостоятельный декоративный элемент украшения. Шелковые нити применены в брошах автора Alberto Cotogno. Удачно найденные сочетания позволяют выявить лучшие качества материалов на фоне друг друга. Черная жемчужина с глубоким цветом и мягким переливчатым светом сочетается с яркими нитями шелка в обрамлении холодного металла. Компания из Франции La Nouvelle Vauge представила коллекцию с применением жгутов в ювелирных изделиях. Стоит заметить, что такой демократичный материал не всегда приводит к снижению стоимости изделия, поскольку он органично сочетается с драгоценным металлом и с бриллиантами высокого качества.

## 3. Кружево.

Delphine Bagot создал браслет, включающий в себя прозрачность гипюра и весомость черного металла. Главная роль в изделии отведена композиции и тончайшим плетениям, которые символизируют красоту и утонченность женской натуры. Также некоторые авторы используют кружевные элементы в качестве завершающего декоративного элемента.

Анализ результатов исследований показал, что за десять лет количество публикаций ювелирных украшений с применением имитации текстиля достигает наибольшего уровня в 2005 году в информационно-аналитическом журнале «Русский ювелир» и в 2003 в каталоге «Ювелирный Олимп», что показано на *рисунке 1*, также на рисунке показана частота освещения данной технологии на страницах печатных изданий.

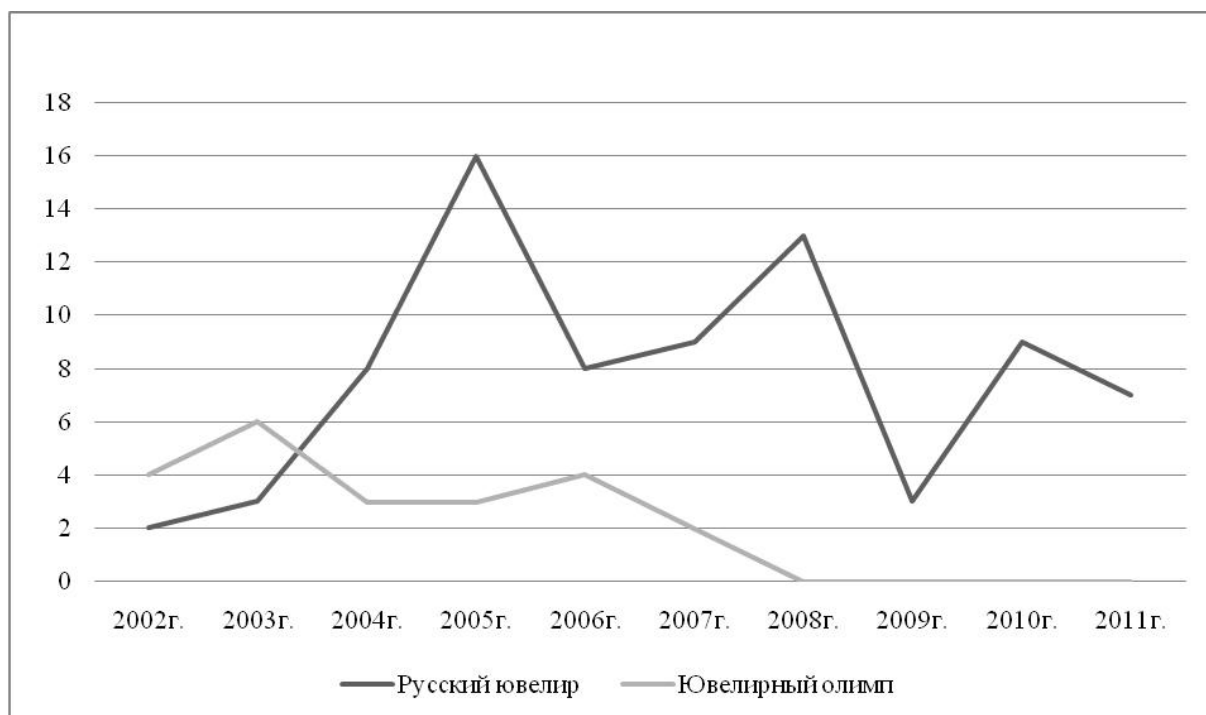


Рисунок 1. Количество публикаций ювелирных украшений с применением имитации текстиля

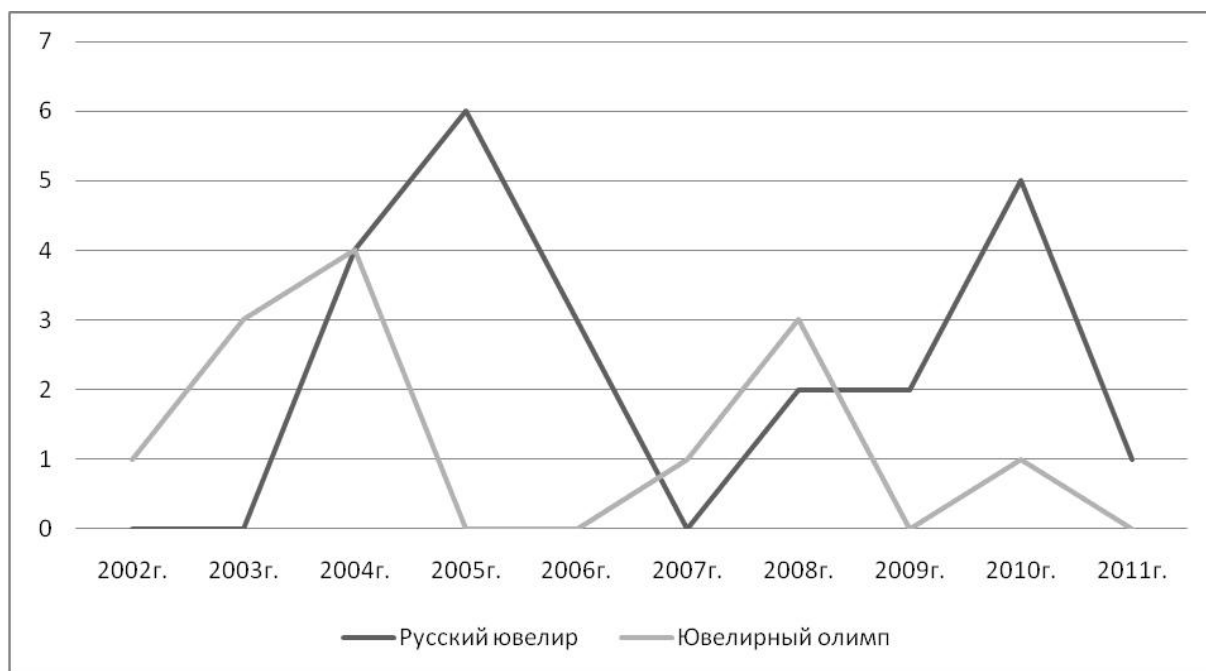


Рисунок 2. Количество ювелирных украшений с текстилем

Текстиль применяется значительно реже из-за своих механических качеств, он больше подвержен истиранию и разрыву, как показано на *рисунке 2*. Наиболее часто данный вид материала применяется в экспериментальных и выставочных образцах, а также в эксклюзивных или выпущенных малым тиражом украшениях. Имитации текстильных структур весьма актуальны, особенно различные шнуры и жгуты. Их применяют россий-

ские и зарубежные авторы, молодые художники и давно занявшие свое место в ювелирном мире авторы и бренды.

Зарубежные авторы и бренды чаще отечественных используют и публикуют изделия на заданную тему. Публикации ювелирных украшений по стране производителю показаны на *рисунке 3*. Особенно выделяется на ювелирном рынке Италия. Это связано с хорошей рекламной кампанией и продвижением ювелирных изделий этой страны в глобальной сети интернет.

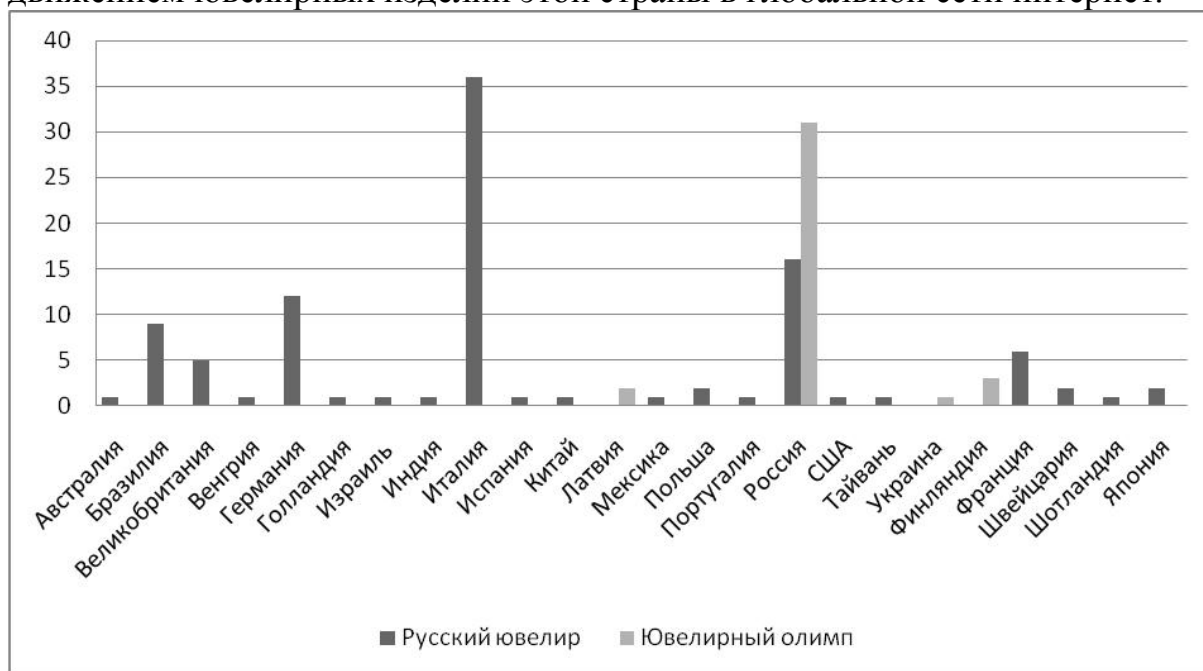


Рисунок 3. Публикации ювелирных украшений по стране производителю

В связи с востребованностью этого направления, студенты Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна часто обращаются к различным сочетаниям текстиля и металла при создании учебных и выставочных работ. А предложенная классификация позволит проводить систематические исследования этой обширной темы и вести поиск более глубоких зависимостей между явлениями и объектами. А также расширить возможности отечественных ювелирных производств в технологиях изготовления и публикациях в печатных изданиях и сети интернет.

### Литература

1. *Гончарова, И. И.* Состояние современного ювелирного производства за рубежом / И. И. Гончарова // Ювелирное искусство и материальная культура: сб. статей Государственного Эрмитажа.– СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. – С. 255-269.

2. *Ратникова, А. В.* Текстильные техники и ювелирные украшения (по материалам коллекции РЭМ) / А. В. Ратникова // Тез. докл. VI конгресса этнографов и антропологов России. – СПб.: МАЭ РАН, 2005. – С. 188-192.

**С. Андрушкевич**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Разновидности браслетов с информационной функцией

Браслет (от лат. Brachile – «на руке» и фр. bras – «рука») - украшение, которое надевают на руку, обычно в район запястья. Может иметь вид цельного большого кольца, либо состоять из нескольких частей. Браслеты существовали уже 7 тыс. лет назад (рисунк 1) [1].



*а*



*б*

Рисунок 1. Браслеты: *а* – эпохи неолита; *б* - в стиле эпохи Средневековья

Сейчас мало кто знает, что изначально они были сугубо мужским украшением и служили практическим целям: на браслете гравировалось имя носившего его воина. Часто браслет исполнял роль амулета или оберега, реже – выполнял практические функции, например, фиксацию ядовитых дротиков или игл. Женщины же стали использовать браслеты позже, в качестве ремней для поддержки перчаток. После античности мода на браслеты возникла вновь во времена Возрождения, когда «золотые ободки» стали носить поверх рукава. В середине 16 века появились браслеты, украшенные драгоценными камнями и жемчугом [2].

Материал же современных браслетов поражает своим разнообразием: от дерева и кожи до металла и пластика. Помимо традиционных, металлических жестких браслетов, существует множество других разновидностей. Это и лайфстронг-браслеты, и гель-браслеты, и бэнглы, и так называемые памятные браслеты, а также слейв-браслеты, фенечки, слайд-браслеты, манжеты и шарм-браслеты. Украшения часто указывают на социальный статус человека, на его культуру, на его интересы и пристрастия. Браслет не является исключением.

В данной работе уделим особое внимание различным видам браслетов, которые несут на себе некий информационный «груз» и с помощью которых в общество проникают какие-либо идеи и течения.

Первый из рассматриваемых – гель-браслет. Это недорогой тонкий пластиковый браслет, вошедший в моду с 80-х гг. 20 в. [1]. Цвет и буквенные сокращения на таком браслете могут иметь информационную функцию – рассказывать о поддержке или членстве в благотворительной организации. Например, участие в программе донорства почек может быть маркировано зеленым цветом, эпилепсия отмечается сочетанием голубого и красного цветов. Второй пик популярности таких браслетов пришелся на самое начало 21 в., когда в западном обществе муссировались слухи о символике гель-браслетов в сексуальных взаимоотношениях тинейджеров.



*а*



*б*

Рисунок 2. Браслеты с информационным значением:

*а* – гель-браслет; *б* – лайфстронг-браслет

У таких украшений есть общие черты с лайфстронг-браслетами. История последних начинается с желтых силиконовых браслетов, выпущенных некоммерческим фондом американского велогонщика Лэнса Армстронга, который смог победить рак. Задачей фонда было собрать \$ 25 млн. для финансирования научных исследований раковых заболеваний. Для этой цели было продано около 70 млн. браслетов, которые служили своеобразным индикатором участия в этой благотворительной программе. Прием создания «лайфстронгов» был взят на вооружение; появились иные их разновидности – символы других аналогичных программ и мероприятий.

С благотворительностью связан и другой вид браслетов – памятный браслет, который носит в память о человеке или о каком-либо трагическом событии. Соответствующая информация выбита или выгравирована на поверхности такого браслета. Например, после терактов 11 сентября 2001 г. некоторые американские некоммерческие организации начали выпускать памятные браслеты, посвященные этому событию (*рисунок 3*) [1]. Основная задача их распространения – в сборе средств для пострадавших.



Рисунок 3. Памятный браслет

Но в современном мире браслет может быть не только способом выражения толерантности, сострадания (как, например, в случае с памятьными браслетами), но и средством напоминания людям о ценности общечеловеческих качеств таких, как дружба и любовь. Здесь наиболее ярким «представителем», пожалуй, является так называемая фенечка. Даже в английском языке ее название звучит как *friendship bracelet*, что можно дословно перевести как «браслет дружбы». Это браслет из бисера, ниток или кожи, сделанный вручную (рисунок 4). Технология изготовления напоминает макраме. Был заимствован американскими хиппи у индейцев и служил символом дружбы. Люди, обменявшиеся фенечками, считались названными братьями. Хотя браслеты такого типа могут нести определенную символику, единой семантической трактовки знаков не существует.

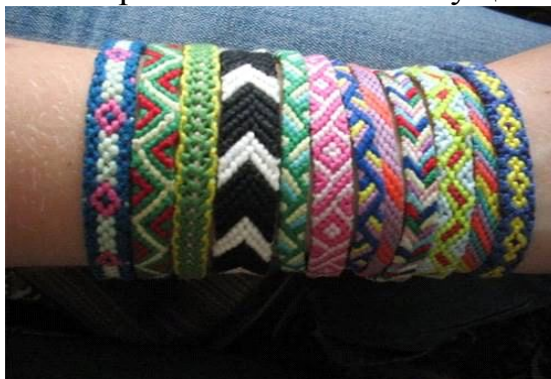


Рисунок 4. Фенечки

Наряду с фенечками существует также браслет – мисанга, выполненный из бисера или ниток и дополненный небольшим текстом. Такие «текстовые фенечки» возникли в Бразилии и ныне популярны в разных странах мира, особенно в Японии.

К «символическим», относятся и шарм-браслет, миниатюрные подвески-брелоки которого выбирает сам обладатель согласно своему вкусу, своему внешнему восприятию мира. При желании можно составить браслет в «поддержку» какой-либо идеи или использовать украшение как средство выражения в обществе все той же толерантности и взаимоуважения. Название этого браслета произошло от англ. *Charm* – «обаяние», «привлекательность». Часто ювелиры предлагают составить шарм-браслет само-



стоятельно, подобрав к нему соответствующий набор аксессуаров, каждый из которых может иметь некое символическое значение (рисунки 5).



Рисунок 5. Шарм-браслет

В наше время все больше растет интерес к различным украшениям, но еще больше волнует вопрос о значении, символике того или иного изделия, в данном случае – браслета, о его использовании как возможного средства к продвижению или подавлению какой-либо идеи, акции.

#### Литература

1. Стоун, Дж. Ювелирная энциклопедия/ Дж. Стоун – СПб.: «СЗКЭО», 2008 – С. 23, 69, 148.
2. URL: <http://www.uss-spb.ru> (дата обращения 18.03.2013)

УДК 7.02

**К. С. Пономарева, А. П. Плешакова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Кафф: история и современность**

На протяжении тысячелетий люди украшали своё лицо и тело различными предметами, подчёркивающими их индивидуальность. Характер одежды предполагал определенную форму и состав украшений, которые, в свою очередь, органично входя в композицию костюма, существенно влияли на его образ. Таким образом, на протяжении всей истории появлялись и исчезали украшения из разных материалов.

Украшение лица и его частей всегда захватывали умы дизайнеров и художников. Наряду с традиционными серьгами и клипсами появились каффы – украшения ушей, которые позволяют украсить все ухо, не делая проколов.

В большинстве литературных источников, исследования затрагивающие тему украшений уха в основном касаются серёг и клипс. Каффы, в



свою очередь, рассматриваются лишь как дополнения к одежде, что выявляет необходимость в подробном исследовании каффа, как самостоятельного украшения. Возрастающий интерес к каффам, как украшениям, в настоящее время также подчеркивает актуальность и своевременность избранной темы. Важность данного исследования подтверждается также необходимостью раскрытия взаимосвязи формы каффа, материала, способа его изготовления, а также функциональной структурой образа в целом. Новизной данного изучения является изучение влияния роли каффа на имидж современного человека. Одним из результатов исследования является прогноз и обоснование дальнейшего повышения интереса к этим украшениям, и увеличение спроса на них.

Анализ генезиса, эволюции и роли каффа в историческом и современном образе требует комплексного подхода к его исследованию, объединяющему данные ряда научных дисциплин - искусствоведения, этнологии, культурологии, истории и других. Изучение литературных источников по истории аксессуаров и украшений позволяет сделать выводы, что тема каффа как стильного композиционного элемента в контексте современного образа достаточно редко затрагивается в научной литературе. Поэтому следует отметить, что наиболее интересное и «эргономично» выстроенное описание каффа как единого и цельного отражения культурной среды дается в источниках, освещающих более общие вопросы искусства и культуры изготовления тех или иных украшений, в таких, например, как труды: Н. Т. Савельевой «Мода и массовый вкус» (1966), П. И. Уткина «Русские ювелирные украшения» (1970) и Т. Б. Забозлаевой «Драгоценности в русской культуре XVIII-XX веков» (2003). Из источников по ювелирному искусству можно также выделить работу Р. А. Ванюшовой и Б. Г. Ванюшова, - иллюстрированный типологический словарь ювелирных изделий (2000), где дано описание различных ювелирных украшений. С этой точки зрения интересна работа Дайфри Уильямса и Джека Огдена «Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V - IV вв. до н. э.» (1995). Украшения здесь анализируются в контексте технико-технологических процессов и приемов исполнения, что дает возможность оценить взаимосвязь технологии с образом и пластикой, а также социо-культурную характеристику среды, условий и особенностей использования. Весьма репрезентативны при рассмотрении проблемы в контексте современной моды такие иностранные издания как работа Колина МакДауэлла «The Fashion Book» (1998) и «Fashion Now» (2003), представляющие собой прекрасно проиллюстрированные альбомы с подробным описанием и комментариями, касающимися, в том числе и украшений. Таким образом, при изучении вопроса с использованием материала по ювелирному искусству с одной стороны, и по искусству костюма - с другой, складывается довольно противоречивая картина описательного, по большей части, характера [1]. Это по-

зволяет говорить о необходимости разностороннего изучения объекта исследования - украшений уха в современном образе.

В ходе исследования было выявлено, что кафф (от англ. Cuff – «манжета, обшлаг») – это особое украшение для ушей, которое позволяет, не прибегая к проколам, украсить не только мочку, но и другие части уха, а также висок, шею и волосы. Данное украшение имеет разные способы крепления, например, душку за ухом или зажим в виде незамкнутого кольца на край ушной раковины (выше мочки уха). Отличительной особенностью каффов является то, что в каффах уши не устают, так как давление на них минимально, особый способ крепления не оттягивает мочку уха, кафф не спадает с уха. Кроме того, кафф подчёркивает элегантность всего уха, а зачастую и прически, а не только мочки ушей, как серьги или клипсы.

История каффов имеет огромный временной отрезок: ориентировочно, они появились в бронзовом веке. В могильниках на Британских островах были найдены золотые украшения, датированные 2300 годом до нашей эры. По мнению ученых, серьги из могильника являются каффами, то есть они крепились на ухе без проколов. В музеях мира хранятся несколько пар золотых каффов различных периодов античности. Например, каффы с заушным креплением, украшающие мочку головами рычащих львов, хранятся в Эрмитаже. Увидеть каффы можно также в фильме Александр, который известен точным воспроизведением моды античного периода. Главная героиня - Олимпиада, носит 2 вида каффов - с дужкой за ухом, и с кольцом вокруг уха. Изображения каффов легко найти в традиционной индийской живописи. Кроме того, традиционные индийские каффы используются по сей день в свадебном обряде (рисунок 1). В Алмазном фонде хранятся серьги каффы 18 века. В то время дужка за ухом использовалась, чтобы не оттягивать мочки ушей тяжеловесными серьгами с десятками драгоценных камней.



а



б



в

Рисунок 1. Традиционные каффы: а – заушный кафф с украшением в виде головы льва (2я пол. VI в., Эрмитаж), б – реконструкция античного кафа (фильм Александр), в – традиционные индийские серьги-каффы

Впервые каффы входят в современную моду в 50-х годах 20 века (рисунки 2). Каффы, изготовленные в этот период, характеризуются как женственные, элегантные и роскошные. Уставшие от войны женщины хотели вновь вернуть себе право быть красивыми. Основные черты украшений - это большие размеры, изящество линий и необычные формы. В этот период получила невероятное распространение качественная бижутерия, неотличимая на вид от ювелирных украшений. Благодаря этому каждая женщина, даже если у нее был небольшой достаток, могла себе позволить блистать. Каффы могли быть выполнены из бижутерных сплавов и искусственных кристаллов, или из золота, серебра, жемчуга и других драгоценных и полудрагоценных камней. Ведущим производителем каффов в этот период была компания Marcel Boucher. Основной способ крепления каффов, распространенный в 50е - это дужка за ухом. Ее преимущество в том, что она позволяет украшать не проколотые уши, максимально удобно распределяет вес украшения по всему ушку, и если дужка изготовлена из пластичного металла - украшение получается безразмерным, так как ее легко подогнуть точно по форме уха.



*а*



*б*

Рисунок 2. Каффы 50-х гг. XX в.: *а* – актриса Miranda Carmen в серьгах каффах, *б* – каффы от Marcel Boucher

Второй всплеск моды на ношение каффа приходится на 80–90-е гг. Широкую популярность получают каффы в форме кольца, часто кольцо соединяется цепочкой с невидимым «гвоздиком», вставленным в прокол на мочке [2]. Подобные модели подходят для ношения и женщинами и мужчинами (рисунки 3).

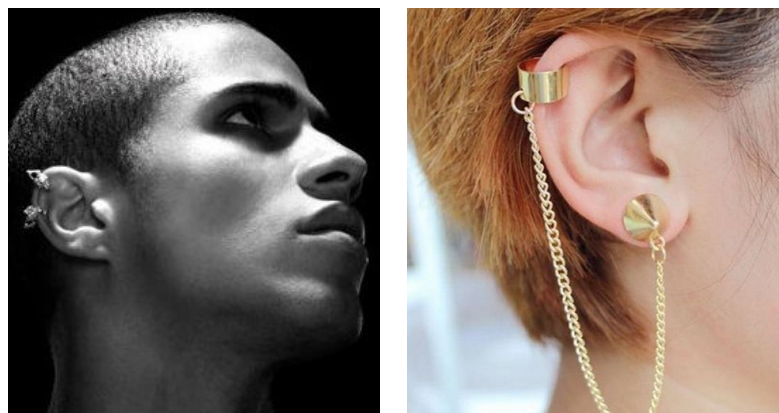


Рисунок 3. Каффы в форме кольца

Сегодня каффы приобретают все большую популярность (рисунок 4). Огромное разнообразие каффов дает уникальную возможность выбрать модель, которая подходит как для деловых будней, так и для похода на тематическую вечеринку.



Рисунок 4. Виды каффов: *а* – кафф с украшением на виске, *б* – классический стиль, *в* – перьевой кафф, *г* – кафф с цепочками, *д* – анималистический стиль, *е* – рок стиль

Ювелирные каффы – это самое любимое украшение стильной и модной молодежи, также это неотъемлемый атрибут высокой моды, искусно сочетающий в себе элегантность классики и актуальность модных тенденций. Нужно отметить, что в последние годы это экстравагантное украшение появилось во многих дизайнерских коллекциях. Каффы различаются

по способу изготовления, материалам, способу крепления данного украшения на ухе, а также по стилям. Для выявления разнообразия и актуальности каффов следует рассмотреть основные современные тенденции в их изготовлении.

Некоторые модели каффов украшают не само ухо, а голову вокруг него и часть прически. Также существуют разновидности каффов, которые цепочкой соединяются с заколкой в волосах или колечком в носу. Такие модели подходят для смелых эпатажных девушек, любящих выделяться из толпы своим внешним видом. Стоит особое внимание уделить тем сережкам, которые позволяют украсить висок различными фигурами: завитками, цветами, бабочками, стрекозами [3].

Классическими же называются каффы с изящными формами, которые могут прекрасно дополнить деловой и праздничный образ женщины любого возраста. Классические каффы имеют традиционные для сережек изгибы, узоры и камни, поэтому будут прекрасно сочетаться с классической, деловой и женственной одеждой, и создадут гармоничный комплект с другими украшениями. Тем не менее, такой кафф на ухо позволит выделиться из толпы, ведь серьги, украшающие не только мочку, но и другие части уха встречаются редко, и неизменно привлекают к их владелице много внимания.

Каффы с перьями. Они крепятся на ухе с помощью дужки, по диаметру которой располагаются перья от 2 до 15 см [5]. Как правило, такие каффы не имеют дополнительных украшений на висках и мочке, чтобы все внимание сосредоточить на перьях. Перьевые каффы можно носить как парой, так по отдельности, надев во второе ухо простую сережку-гвоздик или небольшое колечко. Заушные каффы с перьями разных цветов вписываются в самые разные стили: романтический, этнический, молодежный, рокерский.

Каффы с цепочками. Они также крепятся с помощью дужки, на которой закрепляется несколько разных по виду цепочек. Цепочки могут быть изготовлены из разных материалов и иметь разную длину. Как правило, они доходят до плеча, хотя могут быть и длиннее [4]. Такой кафф идеально подходит для торжественного выхода в вечернем платье. Его лучше носить на одном ухе, надев во второе небольшой гвоздик в тон к каффу.

Анималистические каффы выполняются в форме разнообразных животных: драконов, стрекоз, тигров. Эти оригинальные серьги выглядят так, будто вы попали в сказку. Они могут тяготеть к поп-арту, примитивизму и другим современным направлениям искусства. Такие каффы лучше всего комбинировать с простыми сережками-гвоздиками и любыми другими украшениями, схожими по стилю, будь то кольца, бусы или браслеты.

Готические и рок-каффы. Каффы захватили умы европейского андеграунда. Рокерские и готические каффы отличаются от остальных большими размерами и весом. Они, как правило, закрывают большую часть уха



наиболее популярными для каждой субкультуры узорами: черепами, устрасяющими костлявыми пальцами, сплетением колючих веток и т. д. Такие каффы могут крепиться за ухом с помощью дужки или закрепляться на изгибе уха, соединяясь с проколом в мочке и других частях [5]. Несмотря на немалый вес, выполненный профессиональным ювелиром кафф очень удобно носить, он не спадет с уха даже на бурной вечеринке.

Каффы не требуют прокола в ухе, а поэтому прекрасно подходят для мужчин, которые иногда хотят носить украшения, но не готовы делать прокол. Каффы для мужчин, как и другие мужские украшения, отличаются большей строгостью линий [6]. Они могут быть как совсем простыми (например, в виде гладкого широкого кольца, крепящегося на любой части уха), так и сложными, состоящими из нескольких частей с разными драгоценными камнями.

Данная работа позволяет рассмотреть и оценить роль каффа и его аксессуаров в формировании современного образа, также прослежена эволюция каффа в контексте костюма как важнейших его составляющих и обоснованы предпосылки дальнейшей эволюции.

#### Литература

1. *Хромова, Т.* Традиционные индийские серьги кафы / Т. Хромова // URL: [http://earcuff.ru/publ/kaffy/tradicionnye\\_indijskie\\_sergi\\_kaffy/2-1-0-83](http://earcuff.ru/publ/kaffy/tradicionnye_indijskie_sergi_kaffy/2-1-0-83) (дата обращения 10.03.13)
2. *Беннет, Д.* Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям / Д. Беннетт, Д. Маскетти – М.: Арт-Родник 2007. – 16 с.
3. *Кроу, Д.* Справочник для ювелиров / Д. Кроу – М.: Арт-Родник, 2008. – 54 с.
4. *Янг, А.* Ювелирные техники. Энциклопедия / А. Янг – М.: Арт-Родник, 2009. – 101 с.
5. URL: <http://fashiony.ru> (дата обращения 02.03.13)
6. URL: <http://www.dissercat.com> (дата обращения 28.02.13 )

**УДК 7.02**

**К. С. Пономарева, А. П. Плешакова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Кафф, как элемент современного образа**

Аксессуары и ювелирные украшения всегда занимали важное место в гардеробе и были важными элементами для завершения образа в целом. Кафф является разновидностью ушного украшения, как правило, этот вид се-

рег держится на зажимах, и крепятся на внешнем завитке уха или за связку, при этом изысканно повторяя изгиб уха или выглядывая из-за него [1]. Нужно отметить, что каффы для ушей во всех отношениях удобней, чем клипсы: легкий в эксплуатации зажим не доставляет дискомфорта. Стоит отметить превосходство каффов – это не обычная бижутерия, они сочетают в себе различные стили, и могут быть выполнены из различных материалов, в том числе и драгоценных (рисунок 1).



Рисунок 1. Современный образ с использованием кафа: *а* – Дайан Крюгер в каффе от бренда Repossi, *б* – кафф от дизайнера Olivia Wilde, *в* – кафф от дизайнера Jean Paul Gaultier

С конца 2000-х гг. каффы становятся одним из трендов в Европе и Америке. Их носят знаменитости, они появляются на показах от-кутюр, их включают в коллекцию дизайнеры украшений по всему миру. Ранее серьги каффы использовались как элемент украшения представителей определенных субкультур. Сегодня многие дизайнеры создают роскошные изделия для представительниц всех слоев населения, внося в неповторимый стиль каффа новые нотки соблазна и изыска [2]. Огромное разнообразие каффов дает уникальную возможность выбрать модель, которая подходит как для деловых будней, так и для похода на тематическую вечеринку. Не секрет, что любое украшение подбирается под стиль одежды и каффы – не исключение. Дизайнеры всего мира также демонстрируют, что каффы можно сочетать с различными стилями одежды, будь торванные джинсы, или элегантная блуза из легкого материала [3]. Однако дизайнеры приготовили и нейтральные модели, которые идеально сочетаются с деловым и повседневным стилем одежды [4]. Традиционные каффы в этническом стиле имеют грубые формы и незамысловатую конструкцию, создается впечатление, что это украшение было взято из музея древности [1].

В скором времени это неординарное украшение «вольется» в массы и станет обязательным элементом туалета модной леди. В связи с этим широко распространяется увлечение изготавливать каффы своими руками.

Прежде чем приступить к работе, вам нужно изучить аналоги и обязательно создать эскиз, в котором будут решены важнейшие задачи, такие

как художественный образ данного кафа, а также способ крепления данного украшения и технология его изготовления (рисунки 2). Данные каффы – «Эльфийское ушко» было решено изготавливать технологией художественного плетения из проволоки.

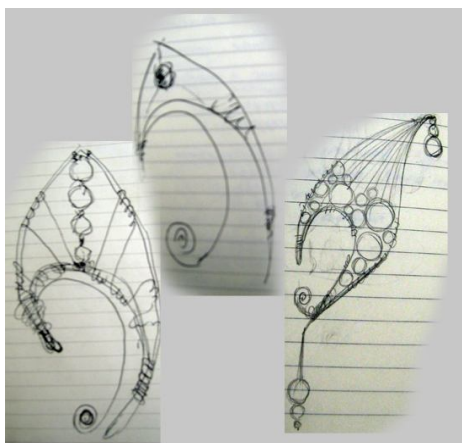


Рисунок 2. Эскизирование кафа

Первоначально необходимо изготовить из проволоки заушное крепление и каркас в соответствии с эскизом. Для этого загибаем проволоку по размеру ушка, а в нижней части при помощи круглогубцев делаем завиток (рисунки 3). Материалом являлась мельхиоровая проволока, диаметром 1,5 мм.

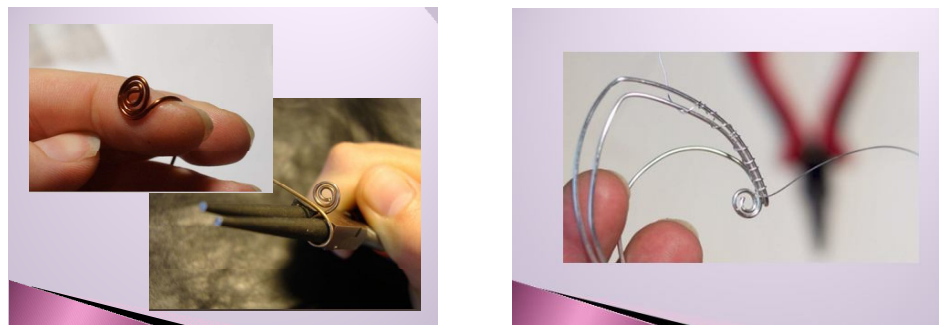


Рисунок 3. Изготовление заушного крепления и каркасы кафа из проволоки

Следующим этапом изготовления является декорирование проволочной заготовки. В качестве дополнительного украшения проволочного кафа могут быть использованы дополнительные элементы фурнитуры, например текстильный цветок или бант, металлические анималистические фигурки, гроздь «ягод» из стеклянных или каменных бусинок. Можно также использовать в работе элементы цепочки. Также можно использовать пластику – специальную полимерную глину, которая застывает под воздействием высокой температуры.

Для кафа «Первый луч» в качестве декорирования было решено использовать декоративно-подделочный камень органического происхождения – янтарь. Окатышу янтаря было оставлена его природная форма, для выявления истинного цвета камня он был отполирован. Далее янтарь был



обвит проволокой. Конечной операцией являлась крепление обвитого проволокой янтаря к каркасу с помощью лески и окончательное декорирование леской каркаса с помощью плетения.

Для украшения кафа «Утренняя роса» использовались круглые бусины разных размеров двух цветов: прозрачный и белый перламутр.



Рисунок 4. Кафы: *а* – кафф «Первый луч», *б* – кафф «Утренняя роса»

При изготовлении обоих каффов использовалась проволока серебряного цвета. Холодный цвет серебра идеально гармонирует с блеском кристаллов. Такие каффы из серебра прекрасно вписываются в современный городской стиль одежды. Кафф "Первый луч", где использовался янтарь привычного прозрачного рыжего цвета, обрамленный в проволоку и подвешенный на леску показывает непринужденность и легкость утреннего первого луча. Кафф "Утренняя роса": жемчужины разной тональности белого цвета хорошо сочетаются с белой и серебряной проволокой, подчеркивая нежность и воздушность утренней росы. Наличие проволоки и бусин разного диаметра позволяют сделать структуру каффа более сквозящей и воздушной.

#### Литература:

1. *Хромова, Т.* Традиционные индийские серьги каффы // URL: [http://earcuff.ru/publ/kaffy/tradicionnye\\_indijskie\\_sergi\\_kaffy/2-1-0-83](http://earcuff.ru/publ/kaffy/tradicionnye_indijskie_sergi_kaffy/2-1-0-83) (дата обращения 10.03.13).
2. *Bernabei, R.* Contemporary Jewellers: Interviews with European Artists / R. Bernabei – Oxford: Berg, 2011. – 147 с.
3. URL: <http://www.jewel.ru> (дата обращения 10.03.13).
4. URL: <http://www.multimix.net> (дата обращения 02.03.13).

**А. К. Гуделайтис, Л. Т. Жукова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Применение пресс-форм при формировании филигранного орнамента в художественных изделиях из металла**

Художественная обработка металла является одним из древнейших ремесел, освоенных человеком. В России это ремесло принадлежит к самым известным народным промыслам и занимает значительное место в национальной культуре. Изучение и анализ традиционных ювелирных технологий позволяет взглянуть с новых позиций на современный дизайн ювелирных изделий, открывая новые возможности в совершенствовании технологических процессов производства ювелирных изделий.

Известны ручные способы обработки материалов, применяемые в ювелирном ремесле. За многовековую историю они неоднократно совершенствовались, модернизируя производство, ускоряя и делая эффективнее труд ювелира [1].

В современном производстве большинство ювелирных изделий изготавливаются при помощи автоматизированной техники. Однако во многих случаях при применении сложных технологических решений в изготовлении ювелирных украшений ручная работа остаётся незаменимой.

Примером ручной работы может служить технология филигрании. Этот способ художественной обработки металла известен с глубокой древности, но до сих пор ювелиры предпочитают изготавливать филигранные украшения традиционным способом, т.е. гнуть элементы узора вручную.

Технология изготовления филигранных изделий на сегодняшний день представляет собой одну из наиболее интересных и перспективных задач для практического совершенствования технологического процесса и применения его на производстве. При сочетании с современными технологиями традиционный способ изготовления филигрании обладает широкими возможностями для получения разнообразных оригинальных промышленных изделий.

Сущность процесса изготовления филигрании состоит в образовании ажурного узора из гладкой или кручёной проволочной заготовки. Узор набирается из традиционных элементов [2] в соответствии с эскизом, сочетание которых позволяет создавать разнообразные орнаменты. В единое целое отдельные элементы филигрании соединяют при помощи пайки. В работе было предложено изготовление орнамента филигранных изделий с использованием специальных пресс-форм для набора и пайки элементов декора.

Лазерные технологии дают возможность локального управляемого нагрева плоских и объёмных металлических поверхностей [3], что позволяет спроектировать и изготовить новый тип пресс-формы, в которой можно выполнить последовательный набор всего узора. Лазерный луч обеспечивает высокую концентрацию энергии, под воздействием которой, материал плавится, возгорается, испаряется или выдувается струей газа. Таким образом, под воздействием лазерного излучения на металлической поверхности осуществляются узкиерезы сложной формы, с высокой степенью точности и качества, а также, с минимальной зоной деформации металла вокруг обрабатываемого участка.

Совершенствование технологического процесса позволит снизить затраты производства, повысить качество и увеличить ассортимент филигранных изделий на современном ювелирном рынке.

Традиционно для формирования филигранного орнамента используют специальные пинцеты - корнцанги (шириной до 15 мм, толщиной до 1,5 мм и длиной до 150 мм с коротко заостренными и слегка согнутыми внутрь концами). В некоторых случаях при работе с элементами сложной конфигурации или большим количеством одинаковых элементов применяют ленивец - это деревянная дощечка с металлическими стержнями, расположенными друг от друга на расстоянии 3 мм [4].

Набор скани и подготовка его к пайке обычно состоит из трех операций:

- 1) выгибание элементов орнамента из проволочной заготовки;
- 2) пасовка элементов друг к другу, по эскизу;
- 3) фиксация элементов при помощи клея, а также биндры (тонкая железная проволока, используемая для соединения элементов филигрании);

При традиционном способе набора орнамента имеет место ряд недостатков, оказывающих влияние на качество изделий и трудоемкость их изготовления:

- элементы согнутые вручную, могут не соответствовать эскизу, а также элементы, имеющие одинаковую форму, могут отличаться друг от друга;

- при фиксации декора на клей и при обвязывании биндрой существует вероятность смещения элементов;

- набор и фиксация узора требует больших временных затрат;

Помимо традиционного способа фиксации орнамента перед пайкой применяются и другие способы, такие как погружение филигранных элементов в горячую расплавленную буру или формование в гипсе [5]. Но эти способы направлены только на закрепление элементов при пайке и набор филигранного узора осуществляется вручную.

Следует отметить, что филигранные изделия также могут быть изготовлены методом литья, гальванопластики или при помощи штампов, быть обработаны методом чеканки, просечения, выпиливания и гравиров-

ки. Однако, в отличие от подлинной филиграни, такие изделия зачастую оказываются экономически нерентабельными и имеют низкие эстетические свойства, не создают эффектной фактуры, игры светотени, благодаря чему филигранные изделия должны приобретать особо нарядный, изысканный вид.

При изготовлении филигранных изделий процесс пайки является одним из самых ответственных этапов. Важную роль играет плотный и правильный набор элементов, именно этот фактор отвечает за надёжность филигранного изделия в эксплуатации. Чистота пайки также имеет особое значение. Избыток припоя может привести к заливке фактуры элементов и порче внешнего вида изделия. Использование пресс-форм для соединения филигранного орнамента облегчает процесс пайки, делает его более удобным и качественным.

В отличие от способа фиксации орнамента на клей, фиксация узора в пресс-форму исключает вероятность сдвига элементов в процессе пайки. Клей при температурном воздействии вспучивается и выгорает, в то время как в пресс-форме элементы прочно фиксируются и соединяются друг с другом. Это позволяет сразу после набора плоского ажурного орнамента осуществить качественную пайку элементов филиграни непосредственно в пресс-форме без применения каких-либо вспомогательных материалов и приспособлений.

Сложные и накладные (многоплановые) композиции из филиграни могут также изготавливаться при помощи пресс-форм. В этом случае, сборка и пайка деталей узора осуществляется отдельно, по частям, а затем формируется в единый орнамент. При работе с объёмным филигранным орнаментом в изделиях набор элементов производится в пресс-форме и после пайки из плоской ажурной заготовки дифуют необходимый объём.

Область применения филиграни в ювелирном деле чрезвычайно широка. Ажур может сочетаться с драгоценными камнями, эмалью, чернью и т. д. В пресс-форме филигранный орнамент может быть соединён с другими частями изделия - кастами, накладками, цепочками и замками.

Разработанная модель пресс-формы позволит найти новые дизайнерские решения при формировании филигранных орнаментов, увеличить серийность художественных изделий с филигранью, существенно снизить время набора филигранных элементов, тем самым повысить производительность труда и сократить потери драгоценных металлов. Приспособление простое в практическом использовании и работа с ним не требует особых квалификационных навыков. Пресс-формы могут быть применены как на производстве, так и в учебном процессе.

Филигранные изделия поражают своим изяществом и тонкостью работы. Предметы, выполненные в этой технике весьма разнообразны: личные украшения и сувениры, предметы религиозного культа и предметы

обихода, украшения для интерьеров и др. Одежда также может быть расшита филигранью.

Современным достижением является изготовление филигранных скульптур разнообразных размеров [6]. Такой вид применения техники филигрании отличается значительностью идеи и создаёт задачу промышленного тиражирования скульптур, что открывает новые технологические возможности в использовании пресс-форм.

Разработанный способ формирования филигранного орнамента при помощи пресс-форм направлен на частичную механизацию технологического процесса и может являться основой для полной автоматизации процесса изготовления филигранных ювелирных изделий.

#### **Литература**

1. *Новиков, В. П.* Книга начинающего ювелира / В. П. Новиков. – СПб.: Политехника, 2001. – 416 с.

2. *Марченков, В. И.* Ювелирное дело / В. И. Марченков. – М.: Высшая школа, 1992. – 197 с.

3. *Афонькин, М. Г.* Применение современных технологий при декорировании художественных изделий из металла / М. Г. Афонькин, Е.В. Ларионова // Дизайн. Материалы. Технология, 2009 – Вып. 3 (10) – С. 3-8

4. *Флёров, А. В.* Художественная обработка металлов / А. В. Флёров. – М., Высшая школа, 1976. – 122 с.

5. *Малаховский, И.* Сканные узоры / И. Малаховский // Наука и жизнь, 1982. – № 5. – С. 91-97

6. *Корогодова, Н.* Морозные узоры филигрании / Н. Корогодова // Мир металла, 2009.

**УДК 7.02**

**К. С. Пономарева, А. П. Плешакова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Художественные особенности Урало-Сибирской росписи**

На Урале и в Западной Сибири существует особая разновидность свободной кистевой росписи масляными красками. Ей свойственна особая техника мазка, так называемый разбел, когда белильная оживка, моделирующая форму изображения, выполняется одновременно с цветной прокладкой, за один прием. Белила берут на край кисти, предварительно обмакнутой в жидкую краску. Кистью проводят таким образом, чтобы белила были на внешнем крае, шли по контуру мотива [1]. Благодаря этому получается живописный переход от цвета к белилам, от цветной середины к бе-

лomu контуру, а контрастные тона росписи смягчаются, что способствует объединению цветовой гаммы росписи.

В Урало-Сибирской росписи применяют небольшое количество цветов, причем большая роль отводится цветному фону. Он позволяет достигать звучности росписи при относительно небольшой яркости отдельных красок. Этому же способствует композиционный прием, когда живописное поле обрамляют другим, контрастным цветом, например, оранжево-красный – кобальтово-синим, голубовато-зеленый – киноварно-красным и т. п.

Мотивами данного вида росписи являются — фантастичные алые и лазоревые цветы, виноградные гроздья, гирлянды фруктов, ягоды смородины и черемухи, всевозможные листья. Реже встречаются изображения птиц и зверей, человека и домашних животных [2]. Птицы написаны в одном стиле с растительными мотивами, а человек и животные рисуются схематично.

Размеры изображений различны: только основной элемент – ягодка – может быть от 1 до 4 см, цветок – от 3 до 14 см. Существует определенное соотношение отдельных элементов: ягодка составляет четвертую часть диаметра цветка, лист – половину. Последовательное нанесение цветковых пятен, от крупного к мелким, дает возможность в случае ошибки при первоначальном расчете, увеличивая или уменьшая последующие элементы, достигнуть указанного соотношения, а это придает вещи цельность [3].

Приписки и травки в Урало-Сибирской росписи (*рисунок 1*) играют меньшую роль по сравнению с росписями Поволжья. Но и здесь черные приписки и цветные травки объединяют мотивы в компактный букет, плотную веточку [4]. Вместе с тем они разбивают замкнутость отдельных форм, связывают их с фоном, увеличивая узорность последнего, усилив впечатление орнаментальности всей композиции. Наряду с этим особая фактура масляных красок с их пастозным мазком, со следами кисти на равномерно закрытом фоне, густой неразбавленный цвет придают Урало-Сибирским росписям оригинальный характер, отличающий их от других русских кистевых росписей [5].

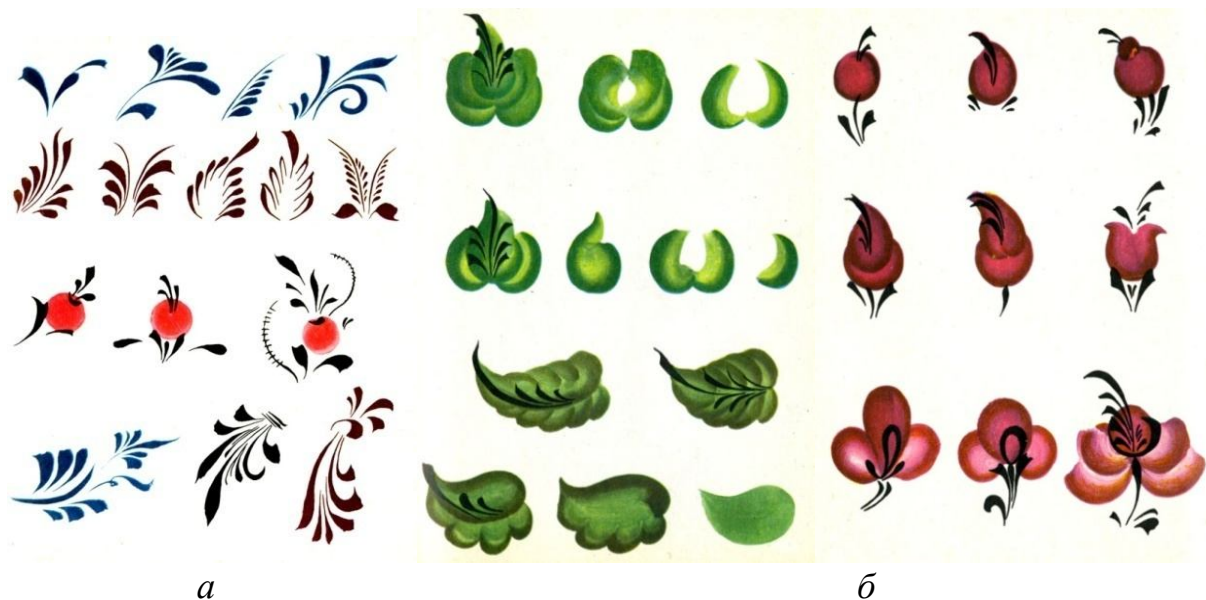


Рисунок 1. Урало-Сибирская роспись: *а* – элементы росписи; *б* – схемы нанесения элементов росписи

Мотивы Урало-Сибирской росписи можно встретить, прежде всего, на посуде (рисунок 2) и утвари: больших мисках-братинах для подачи окрошек, ухи и других блюд; мисках среднего размера для соленых грибов, ягод; блюдах для пирогов, пирожков, конфет; скопкарях для подачи сметаны, хрена и т. п.; ложках, черпаках и половниках; других деревянных и металлических предметах [2].



Рисунок 2. Посуда с элементами Урало-Сибирской росписи

Помимо утвари, на Урале было принято расписывать жилище. Это так называемая домовая роспись (рисунок 3), формированию стиля которой способствовало то, что данный промысел вынужденно отличался большой подвижностью, так как художнику-крестьянину приходилось переезжать из волости в волость, расписывая избы, каждый раз подчиняя свою живопись вкусам местного населения. Первым делом расписывались входные двери и голбик. Здесь обычно изображали красивый куст, а рядом людей и зверей-охранителей. Потом печь - символ жизни в доме. Её украшали особенно тщательно, так как по поверьям «в подполе под печкой жил домо-



вой», охранитель дома, жизнь без которого не представлялась возможной. По-разному в зависимости от функционального назначения расписывались и остальные части интерьера. Цветовая гамма росписи была ограничена несколькими оттенками красного, как второстепенные использовались жёлтые, синие, зелёные цвета, редко тёмно-коричневые.[1] Обязательно присутствовал белый цвет - для моделировки форм и чёрный - для приписок графических элементов.



Рисунок 3. Роспись на деревянных элементах

Сегодня наблюдается тенденция к развитию народной культуры, к возвращению художников к истокам самобытного изобразительного искусства. Художники пытаются интерпретировать оставшиеся образцы росписей через современное прочтение, привнося новые черты в качество исполнения. Мотивы Урало-Сибирской росписи можно встретить на выставках современного декоративного творчества, на предметах домашнего обихода и мебели, процветает кустарное производство сувениров (рисунок 4). Источником вдохновения для художников является живая природа. Поэтому умение стилизовать природные формы в декоративные в системе координат того или иного промысла – неперенное условие успешности творческой деятельности современного мастера.



Рисунок 4. Декоративные металлические подносы



## Литература

1. *Бадаев, В. С.* Русская кистевая роспись: учеб. пособие для вузов / В. С. Бадаев – М.: Владос, 2005. – 31с.
2. *Барадулин, В. А.* Народная роспись Урала и Приуралья / В. А. Барадулин. – М.: Худ. РСФСР, 1988. – 198 с.
3. *Барадулин, В. А.* Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала / В. А. Барадулин. – Свердловск, 1987. – 126с.
4. *Прохорова, Г. А.* Пальцеграфия. / Г. А. Прохорова – М.: Книголюб, 2007. – 16 с.
5. *Уральская лаковая роспись по металлу.* Из коллекции Нижнетагильского музея-заповедника "Горнозаводской Урал": каталог / Т. Н. Петрухина, А. Х. Фахретденова, Э. Р. Меркушева, Н. А. Крутских, Е. Н. Устюгова [и др.]; под ред. В. А. Барадулина, А. Х. Фахретденовой. – Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник, 2006. – 55 с.

## УДК 7.02

### К. С. Пономарева, И. И. Статуго

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Использование мотивов глиптики в декоре керамических изделий

Античная гемма – эти два слова стали символом изысканной красоты, своего рода отточенности форм и изящества. Геммами принято называть резные камни с изображениями, которые делятся на две разновидности – инталии и камеи. Первыми появились перстни-печатки с углубленным изображением – инталии. На рубеже IV-III вв. до н. э., в эпоху эллинизма, появился другой тип резных камней – с выпуклым изображением, получивший название камея.

Сюжеты античных гемм весьма разнообразны. В них нашли отражение буквально все стороны материальной и духовной жизни античного мира: политика, религия, литература, театр, быт. Особенно ценны в них воспроизведения навсегда утраченных шедевров греческой живописи и пластики [1]. Наиболее популярны были профильные изображения легендарных героев, богов, мифологических существ и реальных исторических персонажей. О возникновении профильного изображения повествует римский историк-энциклопедист Плиний Старший. Он передаёт поэтическую легенду о происхождении живописи, когда страстно влюблённая девушка обвела линией на стене тень лица своего друга перед долгой разлукой [2].

Взлёты интереса к глиптике в европейском искусстве совпали с периодами увлечения античностью. В период неоклассического движения второй половины XVIII – первой трети XIX вв., ознаменовавшийся археологическими открытиями в Помпеях и Геркулануме, в Европе царила настоящая мода на глиптику, знать собирала огромные коллекции античных камней. В это время художники занимаются не только реставрацией полученных находок, но и переосмысливают их, используя новые материалы и техники.

В частности, искусство глиптики осваивают мастера керамических производств. Особый вклад в этот процесс внесли произведения

Дж. Веджвуда. Наибольшую известность приобрели его изделия из «яшмовой массы» (*рисунок 1*) – твёрдого керамического материала, содержащего большое количество витерита (карбоната бария). Они были созданы в подражание античным камням и резному многослойному стеклу. По примеру Веджвуда стали декорировать мебель и различные украшения медальонами, напоминающими античные камни. А в 1775 г. Веджвуд опубликовал каталог продукции, в котором частным заказчикам предлагались и медальоны-геммы, как аналоги резных камней в керамической массе [2].



Рисунок 1. Чайник из кабинетного сервиза.  
Фабрика Веджвуд, 1785-1790 гг. Яшмовая масса

В 1849 г. на Севрской мануфактуре во Франции была разработана уникальная техника *pate-sur-pate* (франц. *râte sur râte* - "масса на массе", "слой за слоем"). Она заключается в том, что мастер перекрывает шликером цветной фон массы в пределах, очерченных контурами мотива. Пористый неглазурованный черепок легко впитывает воду из шликера, и масса застывает, образуя рельеф. Высоту рельефного рисунка можно варьировать, регулируя количество шликера, воды и нанесенных слоев. Иногда рельеф дорабатывают стеклом. Таким образом, при декорировании методом *pate-sur-pate* возникает эффект полутеней [3].

В технике *pate-sur-pate* (рисунок 2) успешно работал художник-керамист М. Л. Солон, использовавший её для имитации в фарфоре античных камней. В 1870 г. под его руководством техника *pate-sur-pate* разрабатывалась на английском заводе Минтон.



Рисунок 2. Вазы в технике *pate-sur-pate*

В уникальной технике выполнен «Сервиз с камнями» (1778–1779 гг.), заказанный Екатериной II на Севрской фарфоровой мануфактуре для своего фаворита светлейшего князя Г. А. Потёмкина. Ансамбль украшают копии с древних камней из собрания Людовика XVI. Каждая камья состоит из двух слоёв: коричневого и белого. Для коричневой массы использовался каолин. Самые крупные частички, найденные при просеивании, полировались. К ним с помощью обжига крепились античные профили из полированного бисквита, скопированные с античных оригиналов. Изделия вставлялись в специально изготовленные для них гнёзда и закреплялись с помощью золочёного металлического ободка. О применении данной техники в других изделиях Севрской мануфактуры ничего не известно.



*a*



*б*

Рисунок 3. «Сервиз с камнями»: *a* – рюмочная передача; *б* – элементы рюмочной передачи

Безусловно, данный сервиз оказал влияние на оформление русского фарфора. Из искусства глиптики родился и такой художественный приём, как роспись «под камеи» в технике гризайль. Среди работ русских фарфористов ярким примером подобной росписи служат медальоны на вазе, исполненной по проекту Ж.-Д. Рашетта, с профильными портретами правителей Македонии – Кассандра и Антигона. В той же технике выполнены изображения женских фигур-аллегорий в античных одеждах и медальоны по бортам Арабескового сервиза (рисунки 4). Сходен с ним в художественном оформлении Яхтинский сервиз, но в виду более позднего времени создания, акцентом этого ансамбля является двуглавый орёл, а роспись «под камеи» в орнаментальных бордюрах значительно упрощена. Наряду с этим некоторые предметы Яхтинского сервиза дополнительно украшены медальонами с изображениями крылатых Слав – мотива, нередко встречающегося в искусстве античных резных камей.



Рисунок 4. Предметы из Арабескового сервиза.

На петербургском производстве фарфора часто воспроизводились портреты членов императорской семьи. В последние десятилетия XVIII в. на русском фарфоре часто встречаются миниатюрные портреты Екатерины II, почти всегда выполненные росписью «под камеи» в технике гризайль. В такой же манере исполнялись портреты русских императоров и на европейских фарфоровых мануфактурах, в частности, в Берлине.

Помимо гризайли, в это время получил распространение такой вид графической техники, как силуэт, предметом которого является однотонное изображение объектов. Во многом чёрный портретный силуэт также родственен «камейному профилю». Мода на силуэты отразилась в украше-



нии интерьеров, книг, произведениях декоративно-прикладного искусства, в том числе из фарфора (рисунки 5).



Рисунок 5. Чашка с крышкой и блюдцем с силуэтными портретами великих князей Александра Павловича и Константина Павловича. ИФЗ, 1780 – 1890-е гг.

В 1750–60-е гг. на петербургской мануфактуре изготавливались популярные пакетовые табакерки в виде запечатанных конвертов с надписями, воспроизводящими факсимиле заказчика (рисунки 6). Такие предметы украшались терракотовыми печатями, имитирующими сургучные, на которых довольно часто изображались оттиски с древних римских монет или камей. Рисунки изображались на плоскости или на оттиснутом в фарфоровой массе рельефе. Подобные «штампы» воспроизводили реальные оттиски инталий [2].



Рисунок 6. Фрагмент пакетовой табакерки. ИФЗ, 1753 г.

В последнее время камеи вновь входят в моду, становясь вполне современным украшением и элементом fashion-индустрии. Они прекрасно смотрятся в виде брошей, ими украшают пояса и платки, бархотки на шею в старинном стиле [4]. Керамические аналоги гемм становятся хорошей

альтернативой дорогим антикварным украшениям, т. к. имеют высокие эстетические свойства и более низкую стоимость. А вазы, медальоны, и другие предметы декора в «античном» стиле являются прекрасным дополнением классического интерьера. Хорошим примером может послужить марка Веджвуд, которая продолжает свои традиции с XVIII в. и выпускает новые коллекции (рисунк 7), включающие как ювелирные изделия, так и различные аксессуары для дома, используя мотивы античных гемм [5].



Рисунок 7. Современные изделия марки Веджвуд: а – рождественское украшение «Летающий синий Санта»; б – кулон «Девушка с цветами»

### Литература

1. Жукова, Л. Т. Геммополихромия (К проблеме цветообразования в художественной обработке камня): монография / Л. Т. Жукова, В. П. Ерцев – СПб, 2006. – 266 с.
2. «Античный фасон» русского императорского фарфора второй половины XVIII века: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012 – 272 с.
3. URL: <http://www.as4.ru/farfor/rospis-metodom-pate-sur-pate.html> (дата обращения 19.02.2013).
4. Каздым, А. Живопись в камне / А. Каздым // Ювелирное обозрение, 2011. – №10. – С. 32-33
5. URL: <http://uk.wwr.com/en/restofworld/icat/wedgwood> (дата обращения 19.02.2013).

## **Совершенствование технологии русской мозаики на основе кубических модулей**

Мозаичное искусство с многовековой историей претерпевало изменения в связи с развитием культур своеобразные подъемы и спады. У ее истоков стояли древние греки, которые передали секреты своего мастерства римлянам, усовершенствовавшим технологию использования маленьких осколков камня, керамики, а позднее и стекла для создания картин и узоров.

Эти цивилизации освоили материалы и создали композиции, которые легли в основу этого искусства. Римляне распространили мозаику по всей империи, оставив богатое наследство потомкам, которое сегодня можно увидеть на развалинах общественных зданий и жилых домов. В начале 5 века в эпоху византийской империи в Восточном Средиземноморье наступил второй период расцвета мозаичного искусства, подаривший, несомненно, самые прекрасные произведения, сохранившиеся и поныне в Италии, в Равенне [1].

В России камнерезное дело связывают с петровской эпохой. Именно в это время оживляется интерес к богатствам Каменного Пояса – Урала. В начале 18 века началось энергичное изучение его недр. Найдено большое разнообразие цветных камней. На основе кустарных мастерских создается гранильная фабрика в Екатеринбурге, где стали выполняться дорогостоящие заказы для дворцов в виде каменных колонн, ваз, столешниц и других предметов из цветного мрамора, яшмы, родонита, малахита и других ценных пород камня. Многие изделия находятся в Эрмитаже. Особое место среди них занимают малахитовые вазы и столешницы. Эти изделия в отличие от других выполнены не из цельного камня, а лишь облицованы тонкими пластинками малахита. Они подгонялись друг к другу настолько плотно, что создавалось впечатление, будто изделие выполнено из цельного материала. Такая технология обрела название «русской мозаики» [2].

Разнообразие рисунков на облицовочной поверхности создавалось как узором самого малахита, так и способом набора пластинок. Существовало несколько видов набора: «мятый бархат», «ленточный» или «струйчатый», «глазками», «на две стороны», «на четыре стороны». А.Е. Ферсман назвал эту мозаику «остроумным достижением» русских мастеров, которые перехитрили природу [3].

Основное отличие русской мозаики от других заключается в том, что с помощью этой технологии создается не художественная картина, а лишь

декоративные поверхности, красота которой возникает за счет особенной текстуры и цвета камня. Высокопрофессиональная работа в подгонке текстурного рисунка при совмещении пластинок создает впечатление среза на больших плоскостях, например, малахита. Хотя известно, что при заготовке сырья большие куски малахита не встречаются.

На основе технологии набора пластинок из малахита, разработанной уральскими мастерами нами предпринята попытка усовершенствовать ее в нескольких направлениях. Во-первых, мозаичные элементы выполнялись не в виде пластинок, а в виде кубиков одинакового размера. Во-вторых, предусматривалось выполнять не только облицовку поверхностей, но и набирать художественные изображения в виде живописных картин. В-третьих, заготовку модульных элементов удалось значительно механизировать. В-четвертых, в качестве поделочного материала предполагалось использовать не малахит, а определенные мраморные и другие породы камня с полосчатой и пятнистой текстурой.

Основной особенностью набора художественного изображения являлось тщательное совмещение каменных текстур в местах соприкосновения кубиков. Одновременно путем подбора мозаичного элемента с нужным рисунком на плоскости позволяло рукотворно изменять направления природной текстуры камня в нужном направлении. В результате шаг за шагом набирается художественное изображение. Такая техника набора рисунка из цветной текстуры больше напоминает живопись из камня, чем мозаику.

Известно, что в традиционной живописи нужный цвет образуется путем смешивания нескольких красок на палитре, т. е. механическим путем на картину наносится цвет или оттенок, смешанный из двух, трех или более красок. Мозаичная картина набирается из разноцветных мелких кусочков, которые на расстоянии суммарно смешиваются в цвете и образуют новый цвет. Другими словами происходит оптическое смешение красок.

При рассмотрении мозаики с близкого расстояния можно отчетливо увидеть цвет и очертания каждого мозаичного элемента, а также зазоры между ними. Различные способы укладки мозаичных элементов придают особую декоративность мозаичному панно. Зазоры между мозаичными элементами в некоторых случаях специально делают контрастными, что способствует усилению декоративности мозаики. В технологии набора учитывается назначение и предполагаемое место расположения мозаичного панно.

Русская мозаика предназначена в основном для восприятия с ближнего расстояния, кусочки камня подгоняются плотно между собой по цвету и текстуре. Это является основным показателем качества. Природный рисунок текстуры камня как бы подправляется и направляется в русло линейного рисунка по замыслу художника. По сути, такая технология больше напоминает живописную работу. Фрагмент живописной картины из каменных кубиков представлен на *рисунке*.





Фрагмент живописной картины из каменных кубиков

Ее сходство с другими мозаичными технологиями сохраняется лишь в процессе набора картины из каменных элементов, операциями по набору, склеиванию, шлифованию и полированию каменной поверхности.

Следует заметить, что точная подгонка пластинок из камня наблюдается и во флорентийской мозаике. Именно эта особенность технологии делает ее дорогостоящей. Этому способствовала и тематика изображения. Часто в технике флорентийской мозаики выполнялись копии живописных полотен известных мастеров. Флорентийская мозаика пользовалась большим спросом в западных странах, наблюдалось стремление запечатлеть шедевры живописи в камне.

При внимательном изучении этапов выполнения флорентийской мозаики важно заметить, что большое значение уделялось созданию специального графического рисунка. Этот рисунок выглядел в виде сетки с различными по форме и размеру ячейками. По их очертаниям мастера выпиливали каждую каменную плитку. Контурные линии сетки проходили не только по очертаниям изображенных на картине предметов, но и по границам цветных пятен. Если цвет или тональность в определенной ячейке плавно переходили из одного состояния в другой, но для изображения не находился соответствующий камень, то сетка дополнялась графическими линиями, по которым выпиливались меньшие по размеру цветные плитки, которые в совокупности сохраняли характер цветного пятна. Деление крупных ячеек на более мелкие, еще значительно замедляло работу по ее выполнению. В целях обеспечения точности подгонки мозаичных плиток нередко приходилось переделывать отдельные участки мозаики. Некоторые плитки заменялись другими. В технологии флорентийской мозаики, совме-

щению природной текстуре камня уделялось второстепенное значение, основное внимание уделялось цветовому сочетанию каменных плиток [4].

В разработанной нами технологии для ускорения работы по выполнению мозаичной картины набор выполнялся не из плиток, а из кубиков. Такая замена значительно ускорила работу по выпиливанию и подгонке мозаичных элементов. Детали в виде кубиков изготавливаются значительно проще и быстрее. При распиливании камня на плитки могут быть использованы только две ее стороны, а при распиливании на кубики увеличиваются возможности выбора сторон с двух до шести, т. к. при развертке куба образуются шесть плоскостей. Механизированная заготовка кубиков обеспечивает качественную подгонку модульных элементов между собой, что делает малозаметной сетку на картине.

Картина выполняется на стекле толщиной 3-6 мм в зависимости от ее размеров. Готовый цветной рисунок расчерчивается на клетки согласно размерам кубиков и приклеивается с обратной стороны стекла. В случае, когда следует применить толстое стекло, сетка расчерчивается прямо на стекле. Каменные кубики помещаются в ванночку с низкими бортами, рассыпаются в один слой и заливаются водой, таким образом, под водой заметнее просматривается натуральный цвет и текстура камня. Пинцетом кубики переносятся на стеклянную поверхность. Путем переворачивания кубика отыскивается нужная по цвету и текстуре поверхность и кубик вставляется в нужную клетку. Так выполняется предварительная укладка без клея по всей поверхности картины. Чтобы кубики не смещались, по периметру стекла временно приклеиваются деревянные бортики. Далее рисунок отклеивается с обратной стороны стекла и по нему сверяется качество изображения картины из каменных кубиков. После устранения возможных неточностей в наборе, кубики поочередно, с нижнего ряда к верхнему, закрепляются на стекле с помощью эпоксидного клея. Как правило, работа по набору выполняется в несколько приемов. На приклеенный участок накладывается кусок бумаги и соответствующий груз. Поверхность из каменных модулей, приклеенных к основанию из стекла, шлифуется и полируется абразивными материалами. Один из способов состоит в следующем: на стол помещается лист толстого стекла, больший по площади чем изделие. Сверху насыпается порция абразива, смоченного водой. Мокрый порошок равномерно распределяется по плоскости стекла. Затем на его поверхность накладывается изделие и круговыми движениями оно перемещается по поверхности стекла. Частицы абразива перекатываются между стеклом и каменной поверхностью и постепенно шлифуют лицевую поверхность камня. Во время шлифовки возникает своеобразный шум, постепенно он снижается, что означает завершение этого этапа работы. Фракции абразива, шлифуя поверхность, постепенно снашиваются и становятся мелкими. Соответственно и шлифовка в конце этой операции

становится более тонкой. По завершению работы отшлифованная поверхность изделия смывается проточной водой и внимательно осматривается. При удовлетворительных результатах дальнейшая шлифовка производится более мелкими абразивами. После чего поверхность полируется специальными пастами. Внешний вид качественно выполненной работы создает впечатление живописной картины, выполненной природой на срезе натурального камня.

### Литература

1. *Фарндон, Д.* Драгоценные и поделочные камни, полезные ископаемые и минералы / Д.Фарндон. – М.: Эксмо, 2008. - 256 с.
2. *Федотов, Г. В.* Когда оживает камень / Г. В. Федотов. – М.: Аст-Пресс, 1999. -144 с.
3. *Ферсман, А.* Очерки по истории камня / А. Ферсман. – М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2003. – 336с.
4. *Демидов, А. В.* Флорентийская мозаика : учеб. пособие / А. В. Демидов, Л. Т. Жукова, В. П. Ерцев. – СПб. СПГУТД, 2010. – 90 с.

УДК 7.02

**А. С. Широкий**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### Клеи и мастики в создании мозаичных изделий

Мозаика является одной из самых древних техник, относящихся к декоративно-прикладному искусству. В переводе с фр. *mozaïque*, лат. *musinum* или итал. *moscuso* - буквально «посвященная музам» – это определенный рисунок, составленный из маленьких кусочков одного или нескольких материалов [1]. В наши дни, мозаика продолжает популярным и актуальным видом искусства. Сейчас технология изготовления мозаики во многом относится к строительству, например укладка керамической плитки, облицовка стен деревянными или погонажными изделиями из пластмасс.

Крепление мозаики является одним из самых важных процессов в изготовлении и в корне влияет на надёжность и долговечность конструкции. Оно осуществляется с помощью заливочной массы. Ей может быть клей или мастика.

Клеи – полимеры или композиционные материалы на его основе, применяемые для соединения различных материалов благодаря образованию адгезионной связи между клеевой пленкой и поверхностями материалов. Чаще всего клеи встречаются в виде жидкости различной вязкости (мономеры, олигомерные смолы, растворы, эмульсии), но также бывают

плёнки, порошки, прутки расплавляемые или наносимые не горячие поверхности. В состав клеев входят: основание, т. е. само клеящее вещество; растворитель, образующий с основой клеящие составы. В зависимости от основы это может быть вода, бензин и т. п.; вспомогательные вещества — антисептики, предупреждающие плесневение; пластификаторы, улучшающие пластические свойства клеевого шва; катализаторы — для ускорения или замедления сроков схватывания клеевых составов; наполнители, сокращающие расход основания и, кроме того, придающие клеевым составам дополнительные свойства; затвердители, без которых отдельные клеи, в основном синтетические, вообще не густеют. Мастики — более густые по консистенции (в сравнении с клеями) смеси, включающие в себя тонко дисперсные наполнители. Они уменьшают расход дорогостоящего связующего и снижают усадку при твердении. В отличие от клеев, мастики можно накладывать более толстым слоем (до 1..2мм), тем самым выравнивая склеиваемые поверхности. При скреплении мозаики мастики используют чаще т.к. это избавляет нас от выравнивания тыльной стороны. Мастика состоит из клея, наполнителя, пигмента и пластификатора.

Клеящие материалы должны обладать минимальными технологическими и эксплуатационными свойствами: наличие хороших адгезионных свойств к материалам облицовки и основы; легкое нанесение слоем 0.2-0.5мм для клея, 1-2мм для мастик при температуре 5-30 °С; жизнеспособность в течении 5 минут; прочность соединения через 24 часа не менее 0.12-0.22 МПа, а через 72 часа - не менее 0.24 МПа; однородный состав, без резкого устойчивого запаха; биостойкость; долговечность; цвет клея должен быть белым, во избежание изменения оттенка мозаики (в некоторых случаях) [2].

В зависимости от способа выкладки мозаики в процессе могут участвовать от одного до трех клеящих составов.

Существует два способа выкладки: прямой и обратный [3]. При обратном методе на дно кессона укладывают кальку с нанесенным на нее с нижней стороны контурным рисунком оригинала. Ориентируясь просвечивающим через кальку изображением, а также глядя на оригинал, художник располагает на дне кессона элементы таким образом, чтобы лицевая их сторона была обращена к низу. Лицевая поверхность каждого элемента густо смазывается обойным клеем (клейстером) или казеиновым клеем. Когда набор заполнит всю площадь кессона, его заливают сверху цементным раствором с прокладкой сетки железных прутьев или мастикой. Составу дают затвердеть, после чего кессон разбирают и приклеенную с лицевой стороны кальку с клеевым смывают.

Укладка мозаики на бумагу является одним из вариантов обратного метода. Для этого вначале необходимо на бумагу нанести клей. В большинстве случаев рекомендуется применять клеевые составы на латексной

основе. Также применяются обойные клеи (клейстер) [3]. Мозаика, клеится обратной к бумаге стороной. Укладка должна быть аккуратной, поэтому расстояние между листами должно соответствовать расстоянию между плитками, излишнее давление недопустимо. По окончании укладки листы необходимо закрепить легкими ударами площадки с резиновым основанием. Через сутки бумагу можно удалить - смоченная влажной губкой, она отстаёт. Перед затиркой швов мозаичную поверхность необходимо очистить от остатков бумаги и клея, после чего затирку можно выполнить при помощи резиновой тёрки. Затем выполняется шлифовка мозаики.

При прямом наборе заполняют плоский ящик, или кессон, имеющий глубину 6-7 см, гипсовым раствором до краев [4]. Когда гипс затвердеет, на его поверхность накладывают толстую бумагу с нанесенным на нее рисунком будущего мозаичного изображения. После этого оконтуривают небольшой участок и вырезают внутри его границ гипс по всей толщине - до самого дна кессона. Образовавшуюся выемку заполняют каким-либо влажным порошкообразным минеральным веществом или специально приготовленной мастикой из клейстера, мела и масла. В этот рыхлый слой мозаичист-художник вставляет в надлежащем порядке элементы мозаики. Элементы мозаики там удерживаются достаточно прочно, чтобы рисунок не рассыпался, и вместе с тем настолько легко вынимаются и заменяются другими, что исправление ошибок не составляет труда. Когда вся площадь кессона будет таким образом обработана, на поверхность набора наклеивают толстую бумагу, весь кессон переворачивается лицевой стороной книзу, дно убирается, порошок или мастика удаляются, а обратная сторона набора сплошь заливается каким-либо вяжущим веществом с прокладкой арматуры.

Иногда применяется и другой способ прямого набора, при котором обходятся без гипса, а мастика и кубики вставляются непосредственно в цементную массу с арматурой внутри.

Укладка мозаики на сетку является разновидностью прямого набора. В отличие от мозаики на бумажных листах, мозаика, наклеенная на сетку, клеится лицевой поверхностью вверх [5]. Для технологии её укладки характерно то, что после высыхания клея можно приступить сразу же к затирке швов. Этот метод можно назвать прямым, т.к. элементы вдавливаются в массу. Он подходит только в случае, когда элементы мозаики одинаковы.

После набора мозаики основной проблемой является выбор скрепляющего состава, в соответствии с материалом мозаики.

Для обратного набора используют обойные клеи, т. к. они легко удаляются с материала мозаики. Они обычно делятся на универсальные и специальные. Универсальные предназначаются для всех видов обоев, специальные - для изделий с определенным покрытием. Для набора мозаики лучше использовать универсальные виды клеев для тяжелых обоев, но возможно и использование специальных. Иногда для улучшения клеящих

свойств в готовый клейстер добавляют столярный клей. В редких случаях применяется клей ПВА.

Для закрепления мозаики используют множество клеев и мастик, но лучшим вариантом являются эпоксидные клеи и мастики.

Эпоксидные клеи готовят на основе эпоксидных смол - продуктов поликонденсации двухатомных фенолов с эпихлортядрином. При обычной температуре эпоксидные смолы представляют собой высоковязкие жидкости янтарно-желтого цвета. Эпоксидная смола имеет большой срок хранения. В практике вспомогательных работ используются главным образом смолы ЭД-5 и ЭД-6 [5]. Эти смолы, являясь высоковязкими, при приготовлении клея требуют растворения. Растворителями могут служить ацетон, спирт и др. Отвердителями эпоксидных смол служат полиэтиленполиамин, пиридин, метафинилендиамин и др. Наиболее распространенным из них является полиэтиленполиамин.

Затверждение эпоксидного клея не связано с удалением влаги, поэтому он не трескается и не дает усадки. В качестве наполнителей в эпоксидных мастиках используют цемент, кварцевый песок, каолин, тальк, окись цинка, асбестовую муку, алюминиевый, железный, медный порошок и др. В зависимости от вида применяемого наполнителя можно получать различные прочностные показатели. Эпоксидную смолу можно применять без наполнителя, а окрашивается она обычной масляной краской. Поэтому чаще применяют эпоксидный клей, смешанный с пигментом, нежели эпоксидную мастику. Недостатком является токсичность. Эта мастика подходит для мозаик из любого материала т. к. эпоксидный клей имеет очень хорошие показатели адгезии со всеми материалами.

В строительстве также популярны гипсовые мастики. Мастики, в которых вяжущим является гипс, применяют для крепления гипсовых листы, ко всем поверхностям, кроме бетонных при их облицовке. Гипсовые мастики создают ненадежные соединения с металлом и некоторыми камнями, поэтому их применение достаточно редко. При их применении поверхность на которую наносится мастика предварительно обрабатывают грунтовкой, что усложняет процесс. Для его упрощения и повышения надежности смешивают цементно-гипсовые смеси. Они хорошо подходят для создания мозаичных панно из камня, керамики и стекла. Также иногда применяют мастики на жидком стекле, а именно при облицовке промышленных цехов кислотоупорной плиткой и подогреваемых поверхностей (печей, каминов). Изготавливаются из жидкого стекла с модулем не ниже 2.6, а наполнителем являются плавленные кислотостойкие горные породы [4]. Наиболее часто применяют натриевое стекло. Недостатком данного типа мастик является разрушение и вымывание из них жидкого стекла при длительном воздействии воды и щелочей.

Широкое применение имеют битумные мастики. Существуют две разновидности битумных мастик: горячие и холодные. Горячие применяют подогретыми до 120-160 °С. и твердение происходит в результате остывания. Вяжущим часто является смесь битумов разных марок, а в качестве наполнителя асбест низких сортов или мелкий песок. Главный недостаток – высокая температура в момент нанесения, из-за чего приходится принимать особые меры предосторожности. Для мозаики они применяются редко из-за трудоемкости приготовления. Также по причине высокой температуры ограничивается применение, т. е. перед применением следует проверить теплостойкость материалов мозаики. Холодные битумные мастики твердеют в следствии испарения летучего растворителя битума или испарения воды, а также за счет схватывания дополнительного вяжущего. Холодные битумные мастики наиболее удобны для создания декоративных мозаичных покрытий. Например: Мастика битумная МГХ-Т [3].

Большую популярность имеет силиконовый клей. Его применяют, в основном, для создания мозаик в ДПИ. Для работы с ним не требуется строгого соблюдения техники безопасности и он имеет малую усадку. Недостатком является невозможность реставрации мозаики и «мягкость конструкции».

Выбор наиболее подходящего клеящего состава в зависимости от склеиваемых материалов представлен в *таблице*.

Таблица 1. Соотношения клеящего состава и склеиваемого материала

клеящий состав	металл	стекло	дерево	керамика	бумага	пластик
Обойный (универсал)			+		+	
ПВА					+	+
Эпоксидный клей и мастика	+	+	+	+		+
Цементно-гипсовые растворы и мастики		+		+		
Битумные мастики	+	+	+	+		
Силиконовый клей	+	+		+		+

### Литература

1. Голубева, М. В. Каменная мозаика – гармония материала и формы, пришедшая из глубины веков / М. В. Голубева // Строительные материалы, 2001. – № 3. – С. 48

2. Александровский, А. В. Материалы для декоративных штукатурных плиточных и мозаичных работ / А. В. Александровский, К. Н. Попов. – М, 1986. – С. 54.

2. Александровский, А. В. Материаловедение для штукатуров, плиточников и мозаичников / А. В. Александровский. – М, 1961. – С. 154.

3. Хрулев, В. М. Синтетические клеи и мастики / В. М. Хрулев. – М., 1970. – С. 71.

4. Беккерман, Я. И. Материалы для художественно-оформительских работ / Я. И. Беккерман. – М., 1989. – С. 14.

5. Малин, В. И. Справочник молодого облицовщика-плиточника и мозаичника / В. И. Малин. – М., 1982. – С. 143.

**УДК 070.012**

**А. С. Колчина, В. Ф. Филиппов**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Горизонты информационного дизайна**

Информатизация общества на стыке XX-XXI веков вызвала острую необходимость в подготовке специалистов в области компьютерных технологий практически для всех сфер человеческой деятельности, в том числе и в области дизайна.

Специальность Прикладная информатика в дизайне – одна из них.

Дизайн творчески привлекателен, энергичен, демократичен, современен и формирует в своих объектах проектирования функциональные задачи в координатах искусства.

В условиях новых технологий это комплексная разработка объекта в информационном поле в совершенно новой палитре возможностей.

По данным энциклопедии, «Прикладная информатика», – «..конкретное применение информатики в тех или иных областях жизни, науки или производства, бизнес-информатике, геоинформатике, компьютерной лингвистике, биоинформатике, хемоинформатике, социологии, сфере искусства и гуманитарных науках, дизайне и т. д. ...», – т. е. истинное значение прикладной информатики – практическое использование знаний информатики, включая область дизайна.

«Информатик-дизайнер» – специалист гуманитарного профиля. Он не является в полном смысле техническим специалистом или программистом. С этим положением часто тяжело примириться техническим специалистам, чистым информатикам или специалистам по прикладной математике, исповедующим часто парадигмы прошлого. Но само время меняет многое.

Палитра новой специальности, опираясь на само определение понятия “Дизайн”, принятое международной организацией дизайна (ИКСИД) выдвигает проектанта на рубежи новых художественно-конструкторских решений.



К сожалению, привычки и стереотипы прошлого, непонимание сложности задачи, необходимости опережения времени, стремительности выхода на новые методы работы, сквозные программы и проекты, не находят понимания многих, с творчеством напрямую не связанных. Дизайн захватывает все новые аспекты окружающей среды человека, вспарывая, казалось бы ранее неизвестные пласты среды и интересов человека.

Только за последнюю четверть века этими пластами оказались: экспериментальная типографика, световой дизайн, пространственно-динамические композиции, эфирный дизайн, визуальный, игровой, журнальный, книжный, информационный, интерактивный, шрифтовой, компьютерный, веб-дизайн, и ведь движение явно продолжится.

Информатик-дизайнер – обладатель иной, совершенно новой палитры, с опорой на знания в сфере дизайна, искусства и информационных технологий.

Подготовка такого специалиста имеет одну цель – обеспечить в будущем готовность к профессиональным ответам на разнопрофильные задачи заказчика, рынка, новых технологических требований, востребованность на рынке труда с умением ответить в содержательным наполнении, помочь овладеть механизмами технической реализации творческого проекта. Время стремительно и его нет на раскачку.

Сама логика развития требует изменения и в профессиональной подготовке. Вполне вероятно, что могут быть сквозные, долгосрочные проекты ранга курсовых работ, при поддержке процесса обучения тремя преподавателями одновременно: по дизайну, информационному анализу и программированию, возможно и с перетекающими темами от курса к курсу, но с лидерством дизайна. Ибо не дизайн в прикладной информатике, а прикладная информатика в дизайне в обозначении этой специальности.

Это дало бы студентам возможность решать объёмные творческие задачи в широком диапазоне, а может быть даже нашупывать горизонты научной работы. Более того, позволило бы выявить среди студентов наиболее способных, «заточенных» на специальность, увидевших то, что многими может даже не проглядывается – заинтересованных для подготовки новой волны преподавательского корпуса.

Обратимся к статистике. "...В России насчитывается 596 000 кандидатов наук и 124 000 докторов наук. При этом лица старше трудоспособного возраста составляют 51 %".

В Союзе Дизайнеров России, образованном 25 лет назад, около 3000 человек.

В Союзе Художников России, образованном 80 лет назад, – 19000 человек.

Перспективы многовариантны и разнонаправлены по профилю.

Наладить контакты со специализированными профильными вузами, например, медицинскими. Как вариант, в рамках дисциплины «Анимация» разработка демонстрационного показа проведения хирургических операций. Это уже уровень государственного значения и связан с интересами России.

Анимационная визуализация полостных операций, стоматологических, визуализация методики лечения по терапии, другим областям, в аудитории при показе на экране в динамическом режиме, возможность просмотреть ещё раз её последовательность вне аудитории, могло бы оказаться полезным для студентов средних и высших учебных заведений.

А МЧС? Систематика, методология разборки завалов, оказание помощи, динамические структуры взаимодействий служб при ЧС, да мало ли ещё чего? И всё это средствами анимации! А разве не интересно включить возможности информационного дизайна в решение задач промышленности?

Промышленность России набирает обороты. Только за последние 10 лет открыто 2500 новых производств. Авиа, приборостроение, оборонка. Область использования информационного дизайна на ладони – новые средства доставки, новые лабораторные комплексы, новые системы управления, тренажёры.

Среди тем дипломных проектов 2013 года уже есть тема – «Разработка рабочего тренажёра для подготовки операторов судовождения» по заказу одной частной компании. Не только внешний вид и эргономика, но необходимость показа сборки, структуры взаимосвязей технологических узлов, динамическое решение во времени, полный облёт комплекса тренажёра, а не конкретная плоскостная дизайн-разработка.

Или тема «Авиационные ловушки для самолётов, проскакивающих взлётно-посадочную полосу». Средства информационного дизайна позволяют не только решить архитектурные и композиционные задачи, но и проследить динамически взрыв-схему сборки изделий, создать визуализацию разработки ясно и понятно для инженерных специалистов, минуя этап макетирования. Сегодня пока эта «поляна» промышленного дизайна практически пуста.

Интересен и световой дизайн. Решение в нём как интерьера, так и экстерьера. С нами он уже сегодня. И вечерами мы видим дизайн ночного города, иначе представляющего архитектуру, скульптуру, его объекты иными средствами – светом.

А разве не заманчиво видеть визуализацию – информационную, рекламную, агитационную на облаках при низкой петербургской облачности?

А разве не будет полезно для университета создать видеоэнциклопедию по истории искусства, моды, дизайна, графического дизайна, с подборкой видеоряда и иконографии, разнообразив учебные дисциплины визуальной динамической информацией. Представить всю историю искусств

позапно по временам и странам! И постепенно подготовить цикл видеолекций для кафедры История искусств СПГУТД по узловым, зрелищным, значимым для неё объектам рассмотрения.

Новые времена. Новые технологии. Новые возможности.

Что нужно делать, чтобы не отстать от этого поезда?

Двигаться!

Хочется привести слова известного американского поэта Генри Уодсуорта Лонгвелло: «Не смотри в прошлое с тоской. Оно не вернется. Мудро распорядись настоящим. Оно твое. Иди вперед, навстречу туманному будущему, без страха и с мужеством в сердце...».

## **УДК 7.02**

**В. Л. Жуков, Ю. Пархома, Е. А. Шуваева**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Лазерные технологии в реализации проектов объектов дизайна**

В работе проведено исследование процесса проектирования интерьера и его элементов с позиции одного из современных направлений в дизайне – суперграфики с целью обеспечения оптимального формирования многомерных образов пространственных форм интерьера. Основной замысел – это создать определённую динамику и кинематику этих источников света, которую получили в результате синтеза: свойств инфракрасной и видимой части электромагнитного излучения; различных материалов, из которых изготовлены камин и светильник. Элементы интерьера рассматривали последовательно в непрерывно продолжающихся мгновенных динамических состояниях образов и объектов дизайна, которые характеризуются движением элементов в предметной области дизайна в каждое мгновение, что даёт многообразие решений интерьера в целом, как объекта дизайна. Камин и светильник сориентированы в предметной области интерьера, как единый доминантный модуль.

Основными характеристиками интерьера являются функциональность, гигиеничность, эстетика. По параметрам их свойств проводились исследования в данной работе, а именно по влиянию доминантных компонентов данного интерьера, представленных источниками света на основе реакции естественного горения – это камин и чашеобразный светильник, выполненный в малой пластической форме, в композиции с элементами интерьера, имеющими ярко выраженные оптические характеристики (прежде всего отражение) такими, как зеркало и окно [1-3].

Композиция интерьера и его эстетичность при формировании и моделировании образов объектов дизайна, их расположение в пространстве в реализации моделирования предметной области интерьера, их соотношение и взаимосвязь на основе принципов целостности и эмерджентности, отделка поверхностей, цветовое и световое оформление, формы и характер оборудования, декоративное убранство являются основными научными и творческими задачами данной работы [4-7].

Разработанный и исследованный проект интерьера представлен камином и светильником в стиле «ар деко».

Украшения, как некоторое множество состояний отношений между элементами и образами предметной области объектов дизайна - есть некая оптимальная эклектика, как совокупного комбинаторного решения объединения объектов дизайна на основе многомерности мироздания в реализации эмерджентности в виде росписи, мозаики, витражей, вышивки, мебели, ламп, люстр, ваз, каминов, светильников и других предметов интерьера, да и самих стен, в единую целостную темпоральную модель дизайна, знаковость которой будет определяться её востребованностью в общем культурном человеческом наследии и его эволюционном развитии, то есть это всё должно остаться на очень долгое, долгое время. Это множество моделей в количественной оценке неизвестно. Однако наблюдения, опыты, исследования показывают, что непрерывно происходят движения и взаимодействия объектов дизайна. При этом имея представление о точности на уровне порядка числа образующих элементов можно получить достаточно приближённую ориентировочную информацию, которая даёт представление о единой конечномерной динамической суперсистеме взаимодействующих элементов. Причём последующее состояние какого-либо элемента (единичного или составного) зависит от его предыдущего состояния. Кроме того, состояние какого-либо элемента зависит в результате взаимодействия также от состояния других. Поэтому текущее состояние предметной области образов и объектов дизайна, зависит от её предыдущего состояния и взаимодействие всех элементов предметной области дизайна, которая характеризуется обратной связью [8-11].

Последовательно, непрерывно продолжающиеся мгновенные динамические состояния, то есть появление образов и объектов дизайна, характеризуются сохраняемостью / несохраняемостью (устойчивостью / неустойчивостью) движения элементов в предметной области дизайна, в каждое мгновение и, как следствие, их перераспределением, как в данном случае исследовано и показано, что перемещение в пространстве двух образов (камина и светильника) даёт многообразие решений интерьера в целом, как объекта дизайна.

Камин и светильник с ориентированы в предметной области интерьера, как единый доминантный модуль, но имеющий два варианта компози-

ционного решения. Для обоих решений основной замысел – это создать определённую динамику и кинематику этих источников света, которую получили в результате синтеза: свойств инфракрасной и видимой части электромагнитного излучения; и различных материалов, из которых изготовлены камин и светильник. Это позволило решить задачу создания художественного стиля и композицией с позиции одного из современных направлений в дизайне – суперграфики, то есть обеспечить формирование многомерных образов пространственных форм интерьера для их оптимального эмоционального и эстетического восприятия [12, 13].

В первом варианте используется камин, спроектированный в стене помещения и составляет вместе со светильником определённую оптическую схему рассеивания света, в которой могут участвовать и другие элементы интерьера, обладающие функцией отражения света (окна, зеркала, стеклянные двери и т. п.). На *рисунке 1* показан ход оптических лучей, создающих образную композицию в интерьере.

Во втором варианте камин располагается в центре помещения (*рисунк 2*), где на определённом радиальном расстоянии, обеспечивающем дополнительное рассеивание света и тепла от камина, располагаются четыре светильника – «зеркала» в виде женской фигуры.

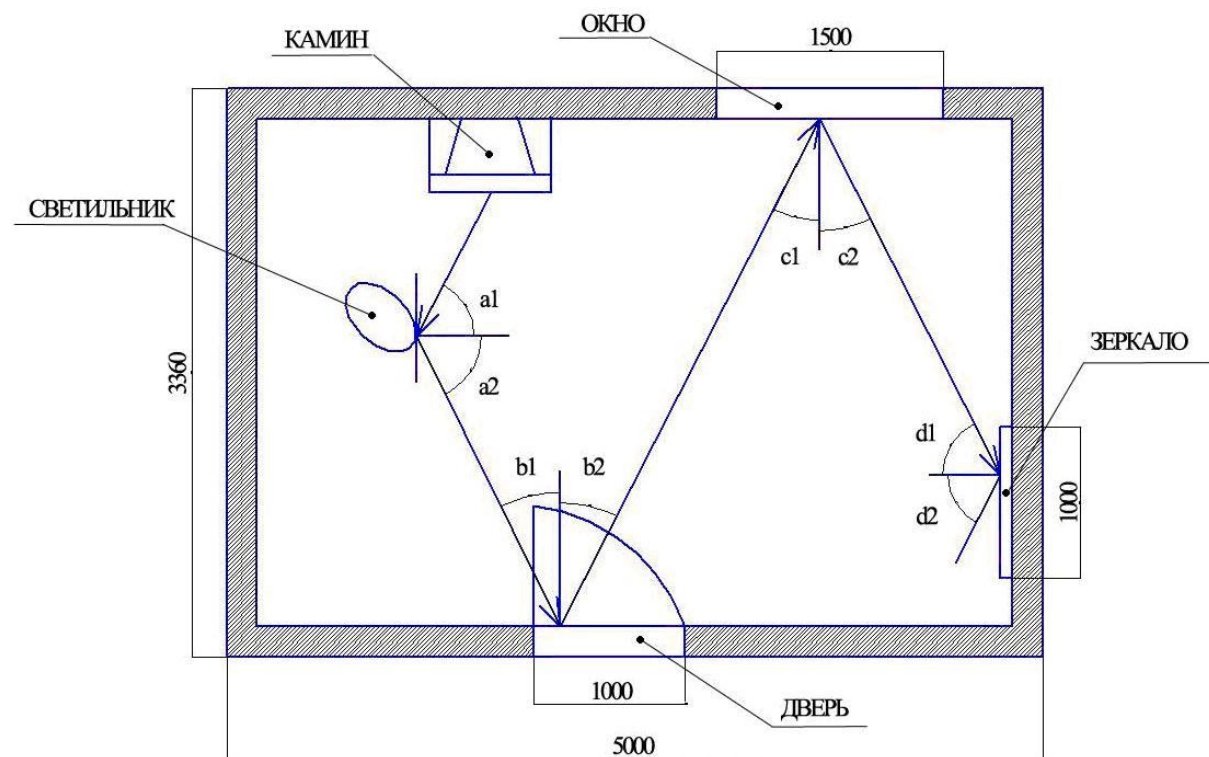


Рисунок 1. Ход оптических лучей, создающих композицию в интерьере



Рисунок 2. Интерьер с камином в центре помещения с четырьмя аллегорическими светильниками

Причём динамика формообразования решена за счёт цвета поверхности, каждой фигуры, который символизирует временной круговорот в природе. Полностью серебряная поверхность всего светильника – это зима и этот цвет доминирующий для этого времени года стойкий и холодный, а огонь в чаше, как частица костра братьев-месяцев: «гори, гори ясно, чтобы не погасло»; серебряная фигура с золотой чашей, в которой огонь – это весна, уходит морозно-снежное серебро, появляются дополнительные жёлтые устойчивые цвета солнца, тепло и пламя свечи отражается в поверхности светильника и создают такие же тона; лето – это полностью золотая поверхность светильника, самая тёплая и солнечная пора и осень – это золотая поверхность фигуры женщины и серебристая гордость платиновой чаши, как апофеоз всеобщей гармонии благородных металлов и их цветов, и времён года.

В данном проекте светильник выполняет двойную функцию, как источник света:

- собственно сам, как светильник, где источник излучения находится в чаше, выполняющей роль рефлектора (параболоид), который по мере сгорания свечи модулирует фокусировку оптического излучения (рисунок 3);

- поверхность женской фигуры обладает высокой отражательной способностью, за счёт максимальной минимизации шероховатости поверхности, полученной применением технологии электрохимического полирования, дающей коэффициент блеска в диапазоне 79–81 %.

Законы дизайна – законы конструирования, планировки украшения жилища, связаны с одной стороны - со стилем жизни людей, обитающих в нем, с их мироощущением, культурой, поведением, отношением друг к другу; с другой стороны - законы дизайна связаны с естественными законами природы и гармоничного человеческого быта среди этого природного окружения.

Поэтому создание и украшение интерьера, как обеспечение некоего «равновесия», которое лучше всего сохраняет чувство меры, гармонии, которая разлита в природе. Это один из главных ориентиров для оптимизации творческих процессов в дизайне.

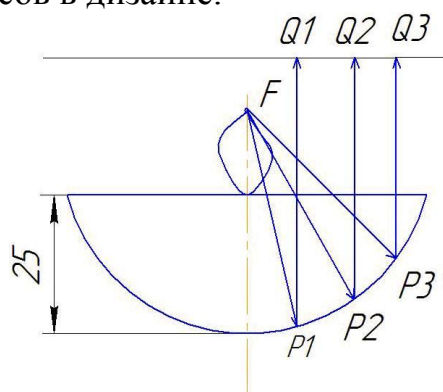


Рисунок 3. Фокусировка оптического излучения

В наше время отсутствие «больших стилей», резкие «авангардные» конструктивные или декоративные решения интерьера, с интересом воспринимаясь в короткий срок «людного сезона», вскоре становятся все менее душевными и все более холодными. Между тем, вкус к традиционному, к проверенной временем эстетике культивирования устоявшихся черт быта - живого, естественного, спокойного и одухотворенного бытия, с воспитанным этим укладом простым и тонким пониманием красоты будет хорош и ценим всегда.

### Литература

1. *Дизайн. История, современность, перспективы* / Под ред. И. В. Голубятникова. – М.: Мир энциклопедий Аванта+; Астрель, 2011. – 224 с.
2. *Дизайн. Материалы. Технологии: энциклопедический словарь* / Под ред. В. И. Куманина, М. С. Кухта. – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2011. – 320 с.
3. *Домасев, М. В. Цвет, управление цветом, цветовые расчёты и измерения* / М. В. Домасев, С. П. Гнатюк. – СПб.: Питер, 2009. – 224 с.
4. *Жуков, В. Л. Инновации модерна в стилистических решениях дизайна современных интерьеров* / В. Л. Жуков // *Дизайн. Материалы. Технология*, 2011. – № 3 (18). – С. 93-97.
5. *Калмыкова, Н. В. Дизайн поверхности: композиция, пластика, графика, колористика: учеб. пособие* / Н. В. Калмыкова, И. А. Максимова. – М.: КДУ, 2010. – 154 с.



6. *Кухта, М. С.* Восприятие визуальной информации: философия процесса / М. С. Кухта. – Томск, 2004. – 202 с.

7. *Кухта, М. С.* Основы дизайна: учебное пособие / М. С. Кухта, Л. Т. Жукова, М. Г. Гольдшмит. – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2009. – 288 с.

8. *Лаврентьев, А. Н.* История дизайна: учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. – М.: Гардарики, 2008. – 303 с.

9. *Лаврентьев, А. Н.* Эксперимент в дизайне: учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. – М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. – 244 с.

10. *Мешков, В. Е.* Размышления об образе и его представлении в информатике / В. Е. Мешков, В. С. Чураков. // Труды Международного Конгресса по интеллектуальным системам и информационным технологиям «AIS-IT 10». Науч. изд. в 4-х томах. – М.: Физматлит, 2010, Т.1. – С. 283–290.

11. *Папанек, В.* Дизайн для реального мира / В. Папанек; Пер. с англ. – М.: Издатель Д. Аронов, 2008. – 416 с.

12. *Сурина, М. О.* Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре / М. О. Сурина. – Ростов на Дону: Издательский центр «МарТ»; «Феникс», 2010. – 152 с.

13. *Фиелл, Ш.* Энциклопедия Дизайна. Концепции. Материалы. Стили / Ш. Фиелл, П. Фиелл; Пер. с англ. А. В. Шипилова. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 192 с.

## **УДК 74.01/.09**

**Е. Р. Зевакина, О. И. Денисова, М. Л. Погорелова**

Костромской государственной технологической университет

### **Оценка эстетичности и уровня дизайна ювелирных изделий**

Основными потребительскими свойствами для ювелирных товаров является их эстетическая и художественная ценность. Одной из ведущих тенденций в ювелирном искусстве является стремление к достижению законченности и завершенности линий, использованию плоских или объемных первичных геометрических форм, что является признаком геометрического подхода к формообразованию [1].

Разновидности геометрической тенденции проявляются как при создании структуры поверхности ювелирных изделий, так и композиции изделия в целом. Так, например, при создании обрядовых ювелирных изделий (обручальные кольца, кресты) используются приемы символичности элементарных геометрических форм.



Значительная часть изделий, представленных на рынке, выполнена в так называемой «органической» концепции (стилизации природных форм), что свидетельствует о распространении данного направления формообразования.

Ювелирные изделия с метафорического направления, при разработке дизайна которых используются тропы как средство художественной выразительности, традиционно пользуются спросом накануне праздников. Технонаучное направление представлено техническими устройствами, такими как флэш-накопители, мобильные телефоны, выполненными по ювелирной технологии.

Определение дизайнерского уровня ювелирных изделий начинается с типологического деления объектов оценки на две основные группы [2]. Первая группа – дизайнерские изделия, выделяющиеся среди других оригинальностью, новизной и художественным решением. К таким ювелирным изделиям относятся, как правило, поисковые дизайнерские разработки и так называемые «эксклюзивные» изделия, требующие особенного подхода к оценке их дизайнерского уровня.

Вторая группа – ювелирные изделия массового промышленного производства, имеющие высокую потребительскую ценность (техническое совершенство, удобство и безопасность пользования и т. п.) и эстетически совершенную форму (художественная выразительность, рациональность и целостность композиции). Эти изделия конкурентоспособны на рынке и пользуются спросом у покупателей.

В процедуре экспертной оценки дизайна ювелирных изделий можно выделить три этапа (*рисунок 1*).

На практике эксперты при оценке эксклюзивных изделий применяют несколько приемов:

- метод «интуитивной оценки», когда эксперт определяет дизайнерский уровень (высокий, средний, низкий), опираясь на свой профессиональный опыт;
- в ситуации, когда эксперт не может сразу установить дизайнерский уровень изделия, используют метод «проектной продукции», когда эксперт представляет, как бы он создавал проект, исходя из поставленных требований. Также может быть применен прием «метаморфозы», когда эксперт сознательно встает на позицию автора проекта и либо соглашается с концепцией автора, либо критически оценивает проект.

Для оценки дизайнерского уровня в первую группу объектов были выделены авторские изделия, созданные студентами КУХОМ в рамках дипломного проектирования, а также эксклюзивные изделия компании «Италия» и ювелирной студии «Арти» (г. Кострома).

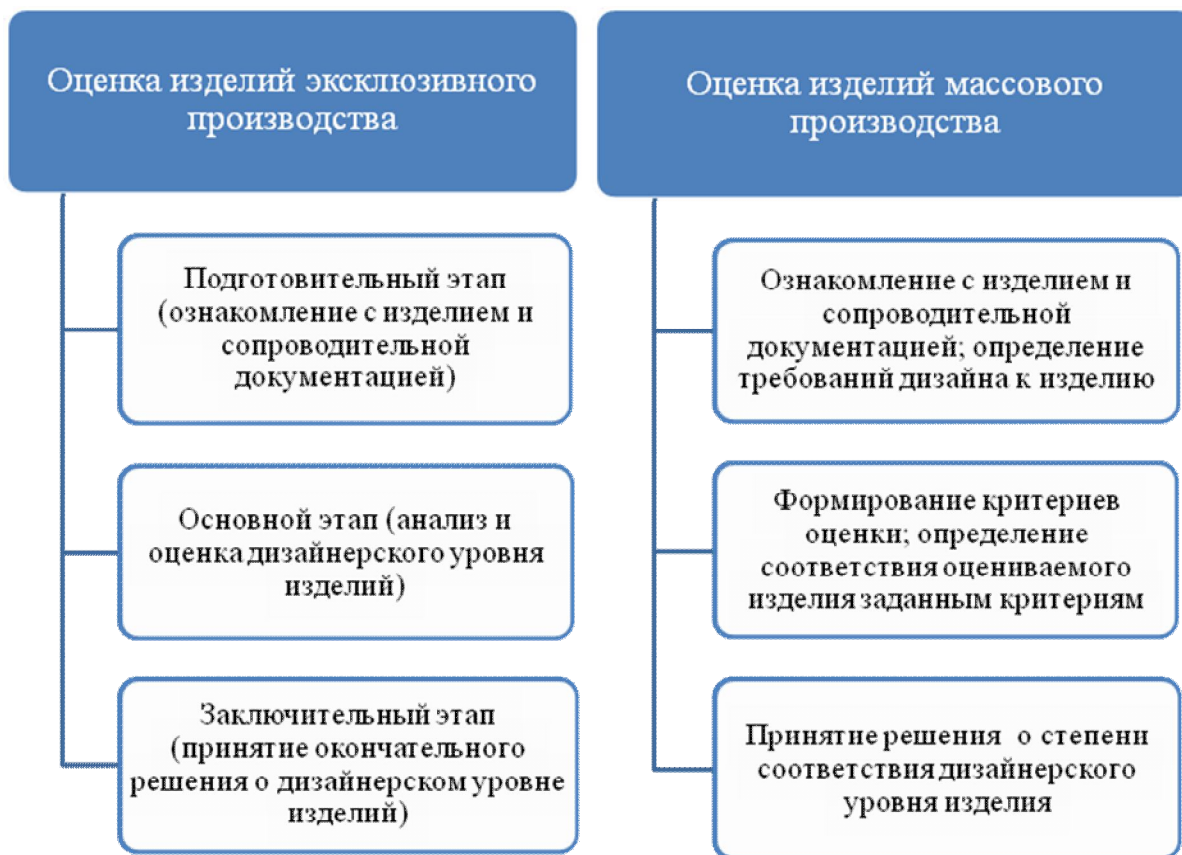


Рисунок 1. Процедура оценки эстетического уровня ювелирных изделий

В качестве экспертов в оценке дизайнерского уровня представленных изделий участвовали люди, разделенные на две группы:

- 1) специалисты, имеющие профессиональное дизайнерское образование (члены Союза дизайнеров и Союза художников);
- 2) потребители, не имеющие профессионального образования в области дизайна.

На основном этапе экспертизы каждый из членов экспертной комиссии изучил исследуемые объекты, определил у каждого изделия достоинства и недостатки и, при помощи метода «целостной интуитивной оценки», выразил свое мнение по поводу дизайнерского уровня образцов через суждение – нравится или не нравится. Данное решение принимается на основе развитого художественного вкуса, интуиции, эмоционального восприятия представленных изделий.

Завершился данный этап коллективным обсуждением членами комиссии представленных объектов. Анализируя результаты, можно сделать вывод, что специалисты, имеющие профессиональное дизайнерское образование, имеют схожее мнение о дизайнерском уровне изделий; оценка дизайнерского уровня ювелирных изделий проводилась ими на основе профессионального опыта и развитого эстетического вкуса. Определяя уровень дизайна, они, прежде всего, руководствовались критериями новизны

композиции, необычности дизайнерского решения, целесообразности формы изделий.

У людей, не имеющих профессионального дизайнерского образования, мнение о дизайнерском уровне ювелирных изделий весьма разрозненное. Ими были выбраны изделия традиционных форм, не отличающиеся новизной и оригинальностью. Исходя из результатов экспертизы видно, что для оценки дизайнерского уровня ювелирных изделий методом «интуитивной оценки» необходимы эксперты, компетентные в области эстетики и дизайна, обладающие необходимыми знаниями, имеющие развитый эстетический вкус.

При оценке эстетических свойств ювелирных изделий массового производства использован метод прямого ранжирования.

Для оценки эстетических свойств методом ранжирования были отобраны образцы одной ассортиментной группы (серьги золотые), выполненные в «органическом» направлении формообразования, относящиеся к различным ценовым сегментам.

На основном этапе оценки эстетических свойств ювелирных изделий на основе классификации эстетических свойств [2] была создана номенклатура показателей, отраженная в *таблице*.

Номенклатура показателей оценки эстетических свойств

Показатель эстетических свойств	Обозначение показателя эстетических свойств
Стилевое соответствие	X <sub>1</sub>
Оригинальность	X <sub>2</sub>
Соответствие моде	X <sub>3</sub>
Целесообразность формы	X <sub>4</sub>
Правдивость выражения	X <sub>5</sub>
Целостность композиции	X <sub>6</sub>
Совершенство производственного исполнения	X <sub>7</sub>

Наиболее значимыми экспертами определены такие показатели, как оригинальность, соответствие моде, целесообразность формы (*рисунок 2*).

Согласованность мнений экспертов была рассчитана при помощи коэффициента конкордации  $W = 0,74$ .

Анализируя рассчитанные комплексные показатели эстетических свойств, можно сделать вывод, что уровни эстетических свойств исследуемых образцов распределились в соответствии с ценой каждого из них: изделия высокого ценового сегмента – первое место (наиболее высокие значения комплексного показателя Q), среднего ценового сегмента – второе место, низкого ценового сегмента – третье место.

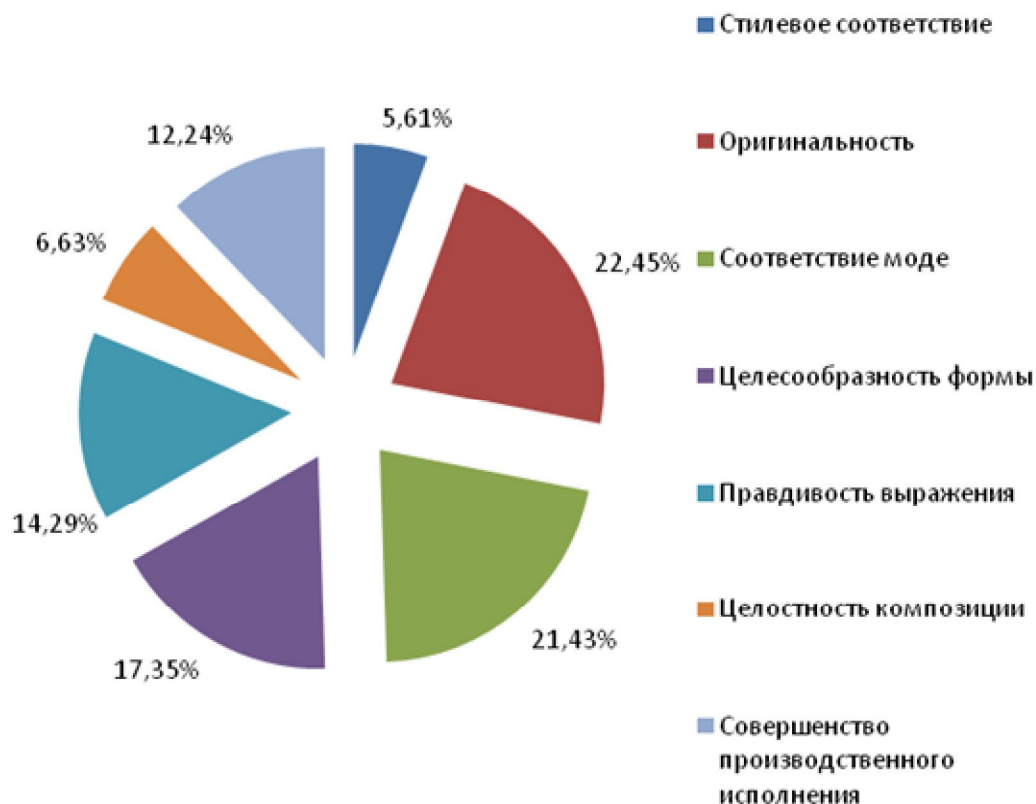


Рисунок 2. Весомость показателей эстетических свойств

Далее экспертной группе было предложено оценить методом ранжирования эстетические свойства золотых ювелирных изделий со вставками одной ассортиментной группы (подвески) различных направлений формообразования. Информация о стоимости изделий экспертам не предоставлялась. Целью данного исследования являлось определение наиболее предпочтительного подхода к формообразованию ювелирных изделий.

Оценка показателей эстетических свойств проводилась аналогично предыдущему исследованию. Рассчитанные, по результатам обработки экспертных данных, значения комплексных показателей эстетических свойств (Q) исследуемых объектов находятся в пределах 79 % (изделие метафорического направления) до 84 % (изделие геометрического направления). Исходя из полученных данных, можно сделать вывод о том, что на современном рынке ювелирных изделий представлены товары с высоким уровнем эстетических свойств независимо от того, к какому направлению формообразования они относятся. Это свидетельствует о том, что изделия отвечают современным веяниям в ювелирном искусстве и формируют положительный образ их производителя.

### Литература

1. Розенсон, И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов / И. А. Розенсон. – СПб: Питер, 2006. – 224 с.
2. Волошко, Н. И. Эстетика и дизайн товаров: учебно-практическое пособие / Н. И. Волошко. – М.: Дашков и К, 2007. – 256 с.

**В. Л. Жуков, В. А. Хмызникова, Г. Ю. Осипова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Информационные технологии в изготовлении объектов дизайна**

В 1798 году была создана литография Алоизием Зенефельдером в Богемии. Литография — способ печати, при котором краска под давлением переносится с плоской печатной формы на бумагу. В основе литографии лежит физико-химический принцип, подразумевающий получение оттиска с совершенно гладкой поверхности (камня), которая, благодаря соответствующей обработке, приобретает свойство на отдельных своих участках принимать специальную литографскую краску.

Начало всем технологиям быстрого прототипирования положила стереолитография (SL). Принцип SL был изобретен и запатентован Чарльзом Халлом (Charles Hull) еще в 1986 году. Затем Халл основал компанию 3D Systems, которая занималась выпуском соответствующего оборудования. В России работы по лазерной стереолитографии были начаты в 1991 году в научно-исследовательском центре по технологическим лазерам. В 1992-1998гг., после смены экономической формации в стране, в НИЦТЛ АН усилилась ориентация на разработку высоких оптических лазерных и лазерно-информационных технологий, прежде всего, для задач стереолитографии, микро-оптоэлектроники и биомедицины. В связи с отмеченной выше сменой приоритетов в тематике НИЦТЛ, он был переименован в 1998 г. в Институт Проблем Лазерных и Информационных технологий (ИПЛИТ) РАН. В результате в ИПЛИТ РАН была разработана отечественная версия безотходной, экологически чистой технологии прямого формообразования деталей и созданы установки лазерной стереолитографии ЛС-120 и ЛС-250 для оперативного изготовления трехмерных объектов (изделий) практически любой степени сложности из отверждаемых под действием лазерного излучения полимерных (в том числе композитных) материалов. Стереолитографические системы производят точные фотополимерные твердотельные объекты из трехмерных САД данных.

Стереолитографии базируется на создании объемно-пространственных композиций, в то время как, литография ограничивается плоской печатью – это является главным отличием этих технологий.

Основой стереолитографии является локальное изменение фазового состояния однородной среды (переход «жидкость – твердое тело») в результате фотоинициированной в заданном объеме полимеризации. Суть фотополимеризации состоит в создании с помощью иницирующего (в

данном случае лазерного) излучения в жидкой реакционно-способной среде активных центров (радикалов, ионов, активированных комплексов), которые, взаимодействуя с молекулами мономера, инициируют рост полимерных цепей. Следствием этого является изменение фазового состояния среды, то есть в облученной области образуется твердый полимер. Данная технология была использована нами для создания модели фасадной вывески – *рисунок 1*. Далее в качестве примера будет рассматриваться только фрагмент надписи выполненный на стереолитографической машине ЛС-250.

ЛС-250 состоит из резервуара с жидкой фотополимеризующейся композиции (ФПК), из подвижной горизонтально расположенной платформы, которая находится в этом резервуаре, а также из лазера, который переносит информацию о слоях непосредственно на поверхность фотополимера. Схема такой лазерной установки показана на *рисунке 2*. Технические характеристики ЛС-250 приведены в *таблице 1*.

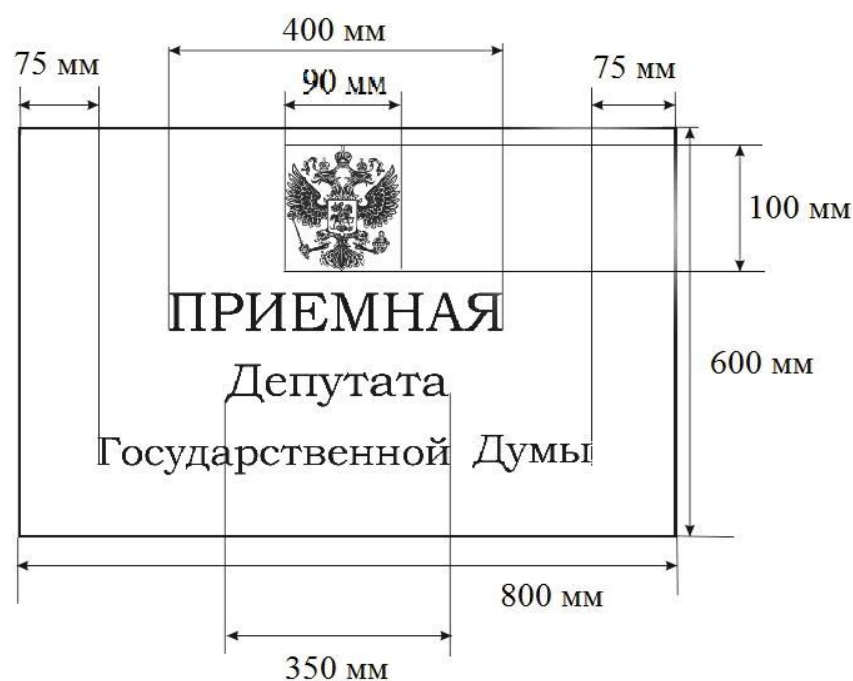


Рисунок 1. Чертеж фасадной вывески

Таблица 1. Некоторые технические характеристики ЛС-250

Максимальные габариты (x/y/z)	250×200×350	мм
Точность изготовления	0,1 – 0,15	мм

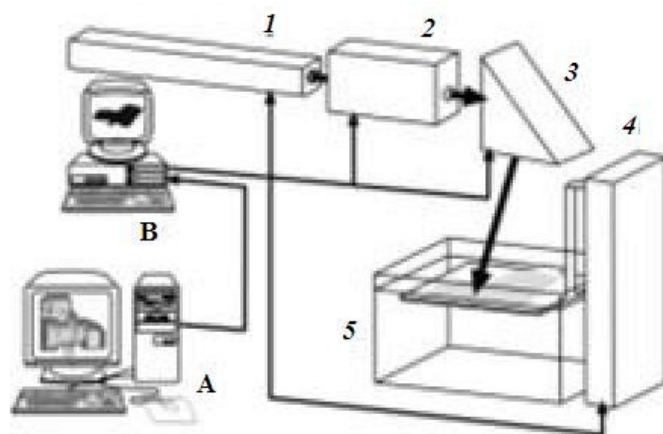


Рисунок 2. Схема установки лазерной стереолитографии на основе непрерывно HeCd лазера: *a* – компьютерное моделирование и подготовка данных для системы управления установкой; *в* – управляющий компьютер; *1* - HeCd лазер; *2* - акустооптический затвор; *3* -двухкоординатный (X-Y) сканатор; *4* - элеватор (Z-кордината); *5* - емкость с жидкой фотополимеризующейся композицией

Фотополимеризующаяся композиция — многокомпонентная смесь, которая имеет способность полимеризоваться под действием лазерного излучения. Для работы была выбран афотополимеризующаяся жидкость на основе акриловых олигомеров – НИЦТЛ-1. В *таблице 2* представлены её основные характеристики.

В технологии быстрого прототипирования нет необходимости отверждать весь объём целиком. Наоборот, необходимо «склеивать» на каждом слое только элементы тела детали и оставлять жидким окружающее пространство. Для этой цели в установке применен управляемый лазерный пучок, который и «указывает», каким зонам нужно полимеризоваться, обходя ненужные.

Лазер является основным рабочим элементом стереолитографии, который последовательно «вычерчивает» плоскость сечения объекта на поверхности ёмкости со светочувствительной ФПК. Жидкий фотополимер отвердевает только там, где его касается лазерный луч – *рисунок 3*. Машина ЛС-250 использует в работе гелий-кадмиевый (He-Cd) лазер ультрафиолетового спектра длиной волны 350 нм. Диаметр лазерного пучка - 0.3 мм. Соответственно, элементы меньше 0.3 мм просто невозможно нарисовать на поверхности ФПК.

Таблица 2. Основные характеристики разработанной в России ФПК

Параметр	НИЦТЛ-1
Основа	Акрилат
Плотность, г/см <sup>3</sup>	1,195
Вязкость, сП	190-260



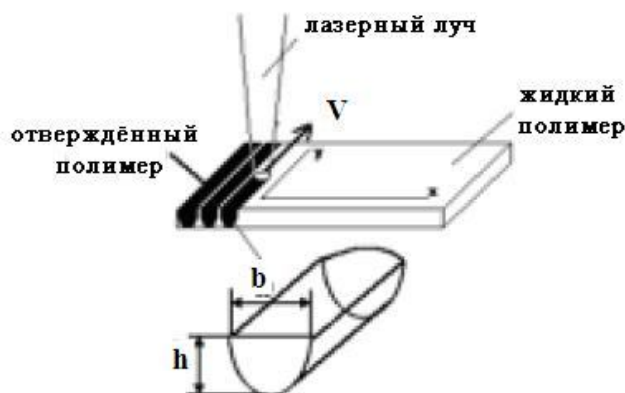


Рисунок 3. Формирование на поверхности ФПК следа из отверждённого полимера

Перед началом работы со стереолитографией исходные данные предоставляются в виде чертежей на *рисунке 4*. Приступая к работе со стереолитографией нужно создать компьютерный образ фрагмента надписи, разбить этот фрагмент на тонкие слои, рассчитать траекторию движения лазерного луча и последовательность воспроизведения поперечных сечений.

Программное обеспечение для лазерной стереолитографии должно обеспечивать просмотр и редактирование компьютерных образов объектов в формате STL, который является общепринятым входным форматом для установок лазерной стереолитографии, формировать технологические подпорки, своего рода строительные леса, необходимые для фиксации послойно изготавливаемой детали и всех ее элементов на платформе в процессе ее изготовления.

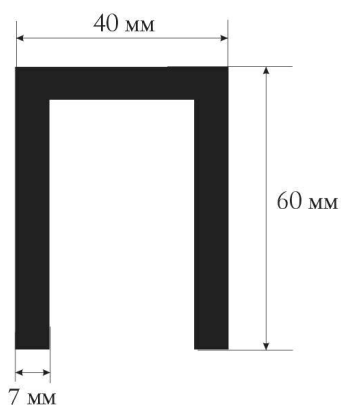


Рисунок 4. Исходные данные, представленные в виде чертежа

В настоящее время пакет программного обеспечения позволяет изготавливать пластиковые модели трехмерных объектов если они представлены:

- в виде файлов в STL, DXF, IGES-форматах;
- в виде файлов компьютерных томографов, координатно-измерительных машин и других типов зондирования трехмерных объектов.



На кафедре института прикладного искусства имеется возможность работы с программным обеспечением Delcam ArtCAM Pro в котором, можно создать трехмерную модель изделия как показано на *рисунке 5* и передать данные по компьютерной сети INTERNET в форматах STL, DXF на управляющий компьютер установки лазерной стереолитографии, представленной на *рисунке 6*.

Для выращивания модели высотой 20 мм потребуется 133 сечения (слоя). Толщина одного сечения составляет 0,15 мм. Такой тонкий слой позволяет вырастить точную, «гладкую» поверхность модели.

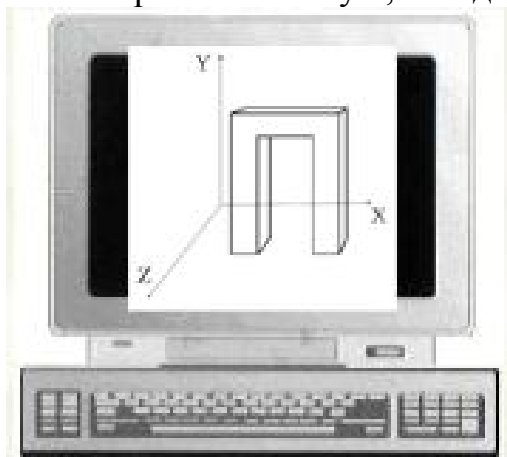


Рисунок 5. Создание трёхмерной математической модели детали



Рисунок 6. Установка лазерной стереолитографии

Подготовить управляющую программу (ориентация модели, задание машинных параметров, автоматическое создание элементов поддержки и расслаивание)

Платформа, на которой «выращивается» деталь, устанавливается ниже поверхности ФПК на расстоянии равном толщине первого слоя, как показано на *рисунке 7*. Процесс «выращивания» одного слоя занимает 20 с, т. к. на каждом слое нужно сделать подготовительные операции. На поверхности ФПК формируется изображение соответствующее первому сечению объекта, в облучаемой области образуется пленка твердого полимера. После завершения формирования первого слоя платформа с пленкой опускается на расстояние равное толщине следующего слоя – *рисунк 8*. Затем нужно переместить нож по поверхности, разглаживая вязкую жидкость – полимер растекается ровным слоем и на его поверхности воспроизводится изображение соответствующее второму сечению детали – *рисунк 9*.

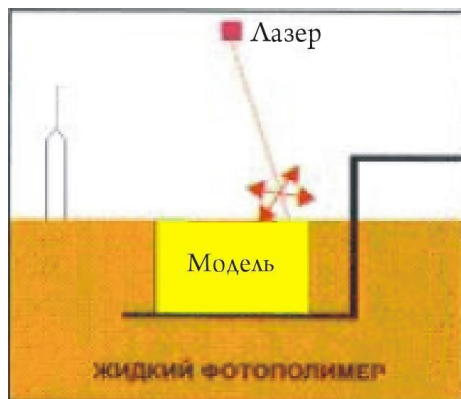


Рисунок 7. Построение детали лучом лазера на поверхности жидкого фотополимера

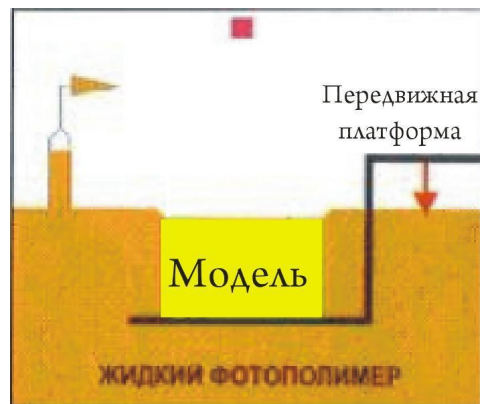


Рисунок 8. Платформа с моделью погружается в полимер на толщину слоя

Параметры инициирования выбираются таким образом, чтобы второй слой надежно «приклеился» к первому. Далее платформа перемещается на расстояние равное толщине следующего слоя и процесс повторяется до тех пор пока не будут изготовлены все слои. После завершения формирования последнего слоя платформа поднимается над поверхностью ФПК. Послойно выращенная модель снимается с платформы, с её поверхности удаляются следы жидкой ФПК и модель помещается в печь для дополнительного отверждения смолы.

Лазерная мощность составляет 150 мВ (чем она больше, тем быстрее идет процесс полимеризации). Готовые модели выдерживают нагрев до 100 °С без изменений формы и размеров. Отверждённый фотополимер легко полируется. Прочность готовых деталей сравнима с прочностью изделий из отвержденных эпоксидных смол.

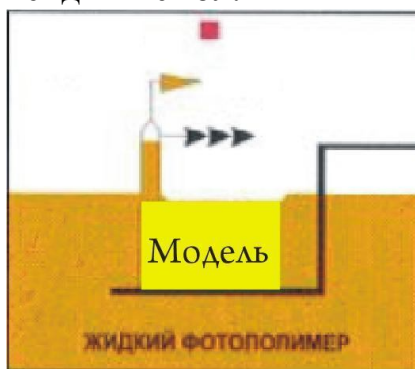


Рисунок 9. Устройство проходит над поверхностью модели и наносит слой жидкого фотополимера

Преимущества способа:

- установка полностью автоматизирована;
- высокая точность воспроизведения модели;
- острые края моделей заполняются полимером, что уменьшает склонность к расслоению;

Лазерная стереолитография позволяет получить очень сложные целю выращенные модели. Практически же ограничения по форме связаны только с невозможностью вырастить детали с полностью изолированными внутренними полостями. Точнее, вырастить-то можно, но при этом в полости останется не удаленная жидкая смола, которая в дальнейшем полимеризуется.

### Литература

1. *Панченко, В. Я.* Лазерные технологии обработки материалов: современные проблемы фундаментальных исследований и прикладных разработок / В. Я. Панченко – М.: Физматлит, 2009. - 664 с.
2. *Промышленное применение лазеров* / Под ред. Г. Кёбнера; Пер. с англ. А. Л. Смирнова; Под ред. И. В. Зуева. – М.: Машиностроение, 1988. – 280 с.
3. *Лазерное излучение* / Под общ. ред. В. Я. Гранкина. – М.: Воениздат, 1977. – 192 с.
4. *Страховский, Г. М.* Основы квантовой электроники: учеб. пособие / Г. М. Страховский, А. В. Успенский. – М.: Высшая школа, 1973. – 312 с.
5. *Вейко, В. П.* Лазерная обработка плёночных элементов / В. П. Вейко. – Л.: Машиностроение, Ленинградское отделение, 1986. – 248 с.

УДК 7.036

**Ю. В. Юркин**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Нидерландский графический дизайн 1920–30-х гг. Школы и мастера

В зарубежных и отечественных статьях и источниках, посвящённых истории графического дизайна, проблема нидерландского графического дизайна XIX в. и первых десятилетий XX в. освещается не в полном объёме. В основном, внимание ученых направлено на дизайн Германии, Франции, Великобритании или Италии этого периода. Повышенным интересом исследователей пользуются работы нидерландских дизайнеров-графиков начала Первой мировой войны (в которой Нидерланды занимали позицию нейтралитета) и последующих десятилетий. В отечественной науке нидерландский дизайн принято ассоциировать прежде всего с группой Де Стейл, в этой статье исследуются и другие течения в графическом дизайне двух десятилетий, прежде всего Ар Деко.

Нидерланды внесли большой вклад в развитие печати, фотографии и графики начала XX в. Стиль Ар Деко появился в Нидерландском графическом дизайне в начале 1920-х гг. и получил своё развитие в последующие два десятилетия. Нидерландские дизайнеры не были основателями стиля, но, безусловно, помогли его популяризовать. И, хотя, в стиле Ар Деко не было ничего изначально нидерландского, дизайнеры и коммерсанты с энтузиазмом приняли его, как альтернативу и традиционным и современным подходам в графике. Ставшая интернациональной, эстетическая программа обтекаемой и лаконичной формы Ар Деко привлекала заказчиков, стремившихся отвечать потребностям современного индустриального и технизированного общества.

После Первой мировой войны нидерландские дизайнеры и типографы пытались найти альтернативу традиционным методам проектирования объектов визуальной коммуникации. В графическом дизайне появились два основных направления, первое – эклектическое, второе – аскетическое. Эклектический стиль, находившийся под влиянием экспрессионизма, получил название Вендинген (Wendingen). «Вендинген» в переводе с нидерландского означает «поворот» или «переворот», иногда это направление также называли Вейдефельд (Wijdeveld) в честь его создателя – архитектора, дизайнера и редактора Хендрика Вейдефельда. В 1918 г. Вейдефельд основал журнал «Вендинген», объединивший свободных художников-экспрессионистов известных также, как Амстердамская школа.

К аскетическому стилю относилась группа дизайнеров Де Стейл, которая также издавала одноимённый журнал, основанный в 1917 г. в Лейдене Тео Ван Дусбургом. Как пишет С.М. Михайлов: «Журнал, согласно теориям Ван Дусбурга и Мондриана, способствовал развитию нового строго абстрактного стиля, основанного на исключительном использовании прямых линий в комбинации с белым, черным и другими первичными цветами» [1]. Беспрецедентная рационалистическая методика Де Стейл, основанная на формалистских экспериментах в архитектуре и визуальных коммуникациях, оказала влияние на весь европейский дизайн, в том числе и на Ар Деко.

Дизайнеры группы Вендинген продолжали традиции графики XIX в., включая в свои экстравагантные работы, сложные и вычурные шрифты. Участники Де Стейл проектировали, ориентируясь на утопическое будущее индустриального общества, призывающего отказаться от излишеств, коим и по их мнению являлось всё декоративное. Несмотря на эти различия, обе школы были едины в том, что переворот, осуществляемый в предметном творчестве, должен повлечь перемены в обществе – и политические, и экономические и социальные.

Идеологической основой для Де Стейл послужили высказывания влиятельного нидерландского архитектора Хендрика Берлаге, который в

1903 г. сформулировал концепцию «честность в конструировании». Как пишут Стивен Хеллер и Луиза Фили: «В нидерландской художественной критике XIX в. тенденциозно было изобличать декоративные излишества в плакате». Берлаге призывал: «...Фиктивное искусство должно быть побеждено. Мы должны вернуться к реальности и избавиться от фантомов прошлого...» [3]. По мнению Берлаге, в дизайне следовало ценить не только его функциональную составляющую, но и идеологическую.

Ван Дусбург и его коллеги, в числе которых был живописец П.Мондриан, архитекторы Р. Ван'т Хоффи Г. Ритвельд, были нацелены на воплощение в своей работе «универсального принципа тотальной абстракции» или, как писал о журнале «Де Стейл» ХансЯффе«...передача точных и уравновешенных связей, позволяла создать беззастенчивые, аналитические дизайн-формы...» [2]. Дизайнеры Де Стейл были настойчивы в аккуратности и точности. Принимая строгий модернистский формализм и социальный утопизм, участники движения были преданы тому, что Х. Яффе называл «коллективный, безличностный стиль». Как замечают С. Хеллер и Л. Фили, они пытались воплотить в дизайне программу платоновского «эйдоса» [3].

Важнейшим компонентом графики для Вейдефельда было композиционное единство текста и декорации, в котором штрих, графический жест в плакате были важнее, нежели его коммуникативная составляющая. Геометрические формы для букв создавались из свинцовых шпонов, которые помещались на печатный пресс без каких-либо пробелов между литерами. Эффект, создаваемый таким приёмом, получался художественно целостным, но зачастую совершенно не информативным.

В начале 1920-х гг. в Нидерландах появились новые дизайнеры-графики, такие как Пит Цварт, Пол Схойтема, КерардКильян, ВимБрюссе, Хенни Каган и Дик Эльфферс. Они проектировали в духе конструктивизма, для которого большим приоритетом пользовались ассиметричная типографика, лаконичные цвета и фотомонтаж. В середине 1930-х гг., спустя десятилетие после появления русского конструктивизма и немецкой «Neue Typographie» Яна Чихольда, достигли пика своего развития новые методологии дизайн-проектирования – нидерландский конструктивизм и типофото. Эти направления стали доминирующими в рекламе, заказываемой различными культурными, коммерческими и государственными институтами.

В начале 1930-х гг., под влиянием французских мастеров стиль Ар Деко внедряется в творческие концепции нидерландских графиков. Нидерландский плакат Ар Деко принял форму, в которой на первое место были выдвинуты потокообразные линии, лаконизм, геометризм и в меньшей степени ориенталистские мотивы, сюжеты, демонстрирующие роскошную жизнь, чуждые кальвинистским ценностям жителей Нидерландов. Как от-

мечают С. Хеллер и Л.Фили, «плакаты французского дизайнера А.М.Кассандра служили эталоном, пособием по формообразованию для молодых нидерландских графиков» [3]. Был создан региональный вариант нидерландского Ар Деко – стиль, который благодаря своему характеру символической нейтральности вобрал в себя типографические характеристики стиля Вендинген, Де Стейл и NeueTypographie. Ар Деко в Нидерландах эволюционировал из синтеза традиционных и радикальных форм в жизнеспособный коммерческий язык, пользовавшийся большой популярностью среди дизайнеров-графиков, пик которой приходится на 1930-е гг.

Как и во всей Европе, в Нидерландах Ар Деко носил политически нейтральный характер. В то время, как представители NeueTypographie создавали символы для социалистических утопических идеалов (даже в проектах для крупных коммерческих корпораций), Ар Деко был стилем проектирования страниц модных журналов, плакатов, продвигающих услуги индустрии развлечений. Но как универсальный стиль, он подходил для различных задач: как коммерческих, так и социальных и политических.

С конца XIX в. «свобода слова» давала нидерландским художникам создавать большое количество резких социальных и сатирических гравюр, которые свободно распространялись по стране и служили примером для других европейских графиков. В 1930-х гг. Ар Деко стал основным стилем для продвижения идей политических партий. Изображение рабочих в стилизованных монументальных позах помогали распространить миф о благородном пролетариате, который пытались продвигать Социал-демократическая партия (SDAP) и другие рабочие объединения. Во время Мирового экономического кризиса, плакаты, спроектированные в стиле Ар Деко, были одним из средств, с помощью которых социалистические партии стремились возвысить пострадавший имидж рабочего.

Плакат карикатуриста Альберта Функе Кюппера Vorwaartsuwlichtbaak («Вперёд на маяк»), спроектированный им в 1927 г. для Роттердамской социально-демократической газеты Voorwaarts («Вперёд»), представляет композицию, состоящую из множества плоскостей различных геометрических форм, образующих фигуру светящего маяка. В этом плакате принципы конструктивизма трансформируются в изобразительную систему Ар Деко, где «конкретные» лаконичные цвета обретают объём, созданный дизайнером с помощью светотеневых градаций, напоминающих металлический блеск. Этот плакат – наглядный пример того, как стилистические приёмы Ар Деко с лёгкостью использовались в целях политической пропаганды. Яркий свет маяка, устремлённого ввысь, больше напоминающего большую заводскую трубу и заглавная надпись «Вперёд на маяк!» по предполагаемому замыслу ФункеКюппера должен был призывать рабочих к политической активности.

Среди нидерландских изданий, в которых отчётливо проявились стилистические приёмы Ар Деко, особо выделялся коммерческий журнал DeReclame, обложки которого проектировали Ф. Функе, Й. фон Стейн, Т. Мандер, В. Мартон. Журнал издавался ежемесячно с 1922 по 1937 гг. печатником Т. Ван Кнолем и дизайнером М. Вильминком. Графика этого влиятельного издания служила моделью для типографий, рекламных агентств и большинства независимых дизайнеров Нидерландов. На обложках DeReclame можно было встретить и загадочный образ роскошной женщины, чьё лицо заметно лишь наполовину (Т. Мандер, май 1930 г.), и стремительно мчащийся паровоз, чья тяжесть и мощь подчеркивается объемной штриховкой (Й. фон Стейн, апрель, 1932 г.), стилизованный кубистический профиль человека (В. Мартон, Июль 1931 г.), растворенный в черном фоне и напоминающий знаменитые профили Ж. Карлю на сентябрьской обложке VanityFair 1930 г.

С 1904 г. в Нидерландах существовал Союз ремесленников и промышленников VANK. По своей деятельности напоминал немецкий Веркбунд. VANK пропагандировал сотрудничество художников и промышленников, используя различные медиа, в основном, публикации и выставки, демонстрирующие преимущества дизайна. Во время 1920-х гг. нидерландские прогрессивные дизайнеры, такие как П. Цварт и П. Схойтема, применяли рационалистические и конструктивистские приемы проектирования для промышленных компаний, но доминирующим стилем был Ар Деко. Фирма Phillips стремилась получить конкурентное преимущество за счёт использования современного стиля в дизайне своей рекламы и упаковки. Организаторы ежегодной промышленной выставки Jaarbeurs, проходившей в Утрехте, также обратились к дизайнерам, работавшим в стиле Ар Деко, которые создавали плакаты, символизирующие будущее и монументализировали промышленность.

Крупными мировыми центрами торговли были порты Нидерландов, служившие местом высадки крупных атлантических лайнеров. Реклама морских путешествий была одним из старейших жанров. В то время, как многие нидерландские плакаты, рекламирующие путешествия были основаны на французских примерах, особенно работе Statendam, спроектированной Кассандром в 1929 г., другие дизайнеры, такие как Л. Кальфф, и М. Вильминк развивали свой собственный «прямолинейный маньеризм», основанный на стиле Вендинген. Второй по популярности была реклама авиаперелётов, главным заказчиком которой была компания KLM (Королевские Нидерландские Авиалинии). Дизайнеры этих плакатов использовали приёмы Ар Деко, чтобы передать прогрессивную сущность скорости. И лайнеры, и самолёты с их гладкими формами идеально подходили для репрезентации стилистической концепции Ар Деко, особенно это прослеживается в плакатах Адриана Ван'т Хоффа (1925) и Вима Тен Брука



(1932), выпущенных для океанского рейса «США-Нидерланды», с разницей в 7 лет. Плакат Ван'тХоффа представляет, насыщенную графическими фактурами, литографию в стиле Ар Деко с сильными влияниями конструктивизма и Де Стейл. Здесь, в окружении визуальных атрибутов мощности судостроительных технологий, таких как цепи, краны и стилизованные, доведённые до схематизма изображения птиц и воды, изображена заострённая, обтекаемая форма лайнера Statendam. В отличие от своего предшественника В. Тен Брук использует свет и тень, чтобы придать объём лайнеру, который вместе с заглавной надписью «Holland-America Linie» является главным композиционным элементом плаката.

С окончанием Второй мировой войны влияние Ар Деко на графический дизайн Нидерландов ослабевает, ему на замену приходит, вдохновлённый Швейцарской школой, интернациональный стиль. Географические границы Ар Деко до сих пор обсуждаются исследователями, но, безусловно, его огромное влияние на коммерческий плакат Нидерландов 1920-1930-х гг. способствовало, по мнению Хеллера и Фили, «ассимиляции и демистификации художественного авангарда этой страны» [3].

#### Литература

1. Михайлов, С. М. История дизайна / С. М. Михайлов – М.: Союз дизайнеров России, 2004. – Т. 1. – 393 с.
2. Jaffe, H. L. C. De Stijl 1917-1931, Visions of Utopia / H. L. C. Jaffe. – New York: Harvard University Press, Belknap Press, 1986 – 255 p.
3. Heller, S. Dutch Modern. Graphic design from DeStijl to Deco / S. Heller, L. Fili. – San Francisco: Chronicle Books, 1994. – 123 p.

**УДК 76.03/.09**

**А. В. Овчинников**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Глитч – историография вопроса**

Глитч (англ. Glitch) – глюк, ошибка, цифровая помеха. Данный термин появился в 1962 году во время Американской Аэрокосмической программы. Его впервые применил в технической документации астронавт Джон Гленн, в качестве описания искажений и помех [1]. В данном контексте термин означал помеху вызванную наложением или искажением сигнала. Термин кратко выражал суть того, что «что-то в системе идет не так».

Глитч-арт опирается на методы копирования (в данном случае речь идет о форме реди-мейда) и искусственном воспроизведении ошибок и помех, вызывающих искажение переданной информации. На данный мо-



мент уже в полноценно цифровую эпоху, когда дигитальные медиа опутали всю планету, перфектизация и надежность коммуникаций – является основной целью. И здесь на стыке этой борьбы против ошибок – появляется Глитч-арт [2].

Эстетизация глитча, как средствами искусства так и дизайна получила развитие в творчестве таких художников как Роза Менкман, Иман Моранди, Ант Скотт, Художник 2,0, Джена Хейз, Томас Рафф. Художники используя различные современные технологические гаджеты а так же ресурсы интернета отвечают на вопросы что же такое хорошая картинка, какова роль человека в этом посредничестве между реальным миром и технологиями и остается ли у него вообще хоть какое нибудь место [3].

В 2012 году глитч, выделившись из изобразительного искусства стал трендом в графическом дизайне, и через эксперименты ряда дизайн-студий и индивидуальных дизайнеров, равно как и через слияние с другими тенденциями, обрел ряд новых качеств. Эксперименты на поприще плохой картинки не прекращаются и по сей день. Отследить всех дизайнеров и студии представляется достаточно сложным, но все же некоторые из них можно выделить особо. Французская многопрофильная дизайн-студия Akatre, обладатель многих призов, использует приемы глитча в основном на поприще фотографии. Под названием Heroes design, скрывается польский дизайнер Петр Буковски, который в своих работах так же пользуется методами искаженной картинки. Подобные методы присутствуют и в творчестве немецкого дизайнера Якопо Северитано. Ник Томм, английский художник дизайнер и режиссер, создает очень яркие сюрреалистичные работы. Мелвин Галапон проживающий в маленьком городке на северо западе Англии, работает с инсталляциями, иллюстрациями и дизайном. Сэм Чирнсайд, австралийский дизайнер и арт-директор, так же создает около глитчевые сюрреалистичные психоделические коллажи.

Глитч, несомненно, является следствием технологического, цифрового развития материального мира. Следует так же учитывать, что подход отдельных дизайнеров и художников к данному феномену связан либо с изобличением технологий, либо с превозношением их. Поэтому приступая к исследованию феномена глитча стоит упомянуть некоторые теории постгуманистов, и философов придерживающихся противоположного взгляда на технологическое развитие. Так же необходимо коснуться изучения тех или иных технологических процессов касающихся создания и кодировки видео и графических файлов. Необходимо затронуть и проблемы визуальной культуры и эстетики. Портал трансгуманистов [www.transhumanism.org/](http://www.transhumanism.org/) содержит много статей с исчерпывающей информацией про технологическое развитие и вытекающими отсюда проблемами технологии и человека, книга Элвина Тоффлера «Шок будущего» так же посвящена транс и пост гуманизму, а так же некоторым проблемам футу-

рологии. Негативная оценка технологий дается в книге Жана Бодрийера «Прозрачность зла». Подобное же отношение, а так же размышления о судьбе искусства, обнаруживаются в работе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Статьи Разлогова К. Э. помогают понять отдельные моменты во взаимоотношениях экран-человек. Работа Джеймса Элкинса «Исследуя визуальный мир» позволяет глубже понять суть визуального образа и обратить внимания на некоторые незамечаемые обычно вещи. В книге Поля Верилио «Машина зрения» рассматривается визуальный аспект феномена всеобщего ускорения. Важной является книга Ерохина С. В. «Эстетика цифрового изобразительного искусства» поднимающая вопросы, связанные с изменениями производимыми цифровыми технологиями в изобразительном искусстве, методами совмещения цифровых и традиционных технологий. Статья Якова Иоскевича «Интернет как новая среда художественной культуры», рассматривает возможности, создаваемые интернетом для художественной практики. Важное значение для работы имеют книги и статьи Льва Мановича, предоставляющие исчерпывающую информацию о новых медиа, их истории и перспективах. Являясь одними из основополагающих материалов для данной работы такие его труды как «Археология компьютерного экрана» и «The Language of New Media», раскрывают те новые возможности для искусства и коммуникации, которые дают технологии. Статья Кристиана Фегельсона «Цели техноарта» затрагивает проблему самоидентификации искусства в ситуации проникновения в него новых технологий. В сборнике статей Чесноковой Т. «Пост-человек., от неандертальца к киборгу», содержатся так же популярные идеи и взгляды на будущее человека. Сборник статей «Экранная культура. Теоретические проблемы» содержит ряд ценных статей посвященных экранным технологиям, безусловно касающихся и темы эстетизации программных и технических сбоев. Статьи Михаила Ямпольского, так же посвящены проблемам постгуманизма, взаимодействию экрана и человека. В понимании природы и значения новых медиа, а так же истории и принципов цифрового искусства, важны следующие книги западных исследователей. Книги Creeber Glen «Theorizing New Media» и «Digital Cultures» раскрывают тему новых медиа и их места в нашей жизни. «Images, Process, Performance, Machine: Aspects of an Aesthetics of the Machine» Андреаса Брокмана, исследует цифровое искусство и машинную эстетику. Сборник статей «Media Art Histories» под редакцией Oiver Grau предпринимает попытку утвердить цифровое искусство как основную изобразительную практику современности. Работа Kluszczynski Ryszard «From Film to Interactive Art: Transformation in Media Arts», посвящена судьбе кинематографа, интерактивности как основному принципу современного искусства и киберкультуре .

Тема эстетики программного сбоя еще на разрабатывалась российскими исследователями в полной мере, и представлена в основном на просторах интернета. Известны статьи пользователей сети LiveJournal: Олега Пашенко <http://olegpaschenko.livejournal.com/tag/глитч>, являющимся преподавателем БВШД в которой на курсе Digital Arts 2012 проводились эксперименты исследовавшие проблематику глитча, статья <http://nonmacho.livejournal.com/38677.html> освещающая некоторые вопросы и подходы к исследованию глитч-арта, несколько статей из блога <http://soloveev.livejournal.com/105685.html> посвященные определению приемов и методов глитч-дизайна, статья в блоге Сергея Сурганова посвященная глитч-дизайну и приводящая примеры работ и упоминающая некоторые студии <http://surganov.com/2011/05/02/1/>, паблик вконтакте <http://vk.com/tvmlbr> соержащий множество примеров глитч-арта и дизайна, сообщество на портале flickr - Experimental Graphic Design, так же демонстрирует множество примеров экспериментов на данном поприще.

Западными исследователями данная тема была рассмотрена более подробно. Известны публикации американских и европейских исследователей посвященные данной теме. Так же в диссертации приводится характеристика ряда манифестов художников, позволяющих лучше понять идейную составляющую подобного творчества. Представленные книги, в первую очередь, являются трудами художников впервые обратившихся к данной теме, таких как «Glitch art» Джонаса Дауни в которой он доказывает актуальность этого вида искусства. В небольшой статье «Glitch Art Historie» Ника Брица предпринимается попытка отследит предпосылки появления глитч-арта, диссертация «The Glitch Aesthetic» Ребекки Джексон является, пожалуй, самой содержательной работой по данному вопросу, дающей некую классификацию подобных сбоев, в ней так же присутствуют некоторые имена художников практикующих данный вид творчества. "Glitch/Glitch: (More Power) Lucky Break and the Position of Modern, так же детально прорабатывает теорию новых медиа в их связи с глитчем. Каталог Музея Глитч-эстетики интересен примерами работ и идеями лежащими в их основе. Основное внимание в этом издании посвящено деятельности Художника 2,0. Книга Noise Channels: Glitch and Error in Digital Culture, рассматривая роль сбоев в цифровой культуре, анализирует музыку изображения и тексты, воспроизводимые на компьютере, рассматривает сбои в играх, видео, музыке. Книга GLITCH/Н READER[ROR] представляет сборник теоретических статей и манифестов художников чья деятельность так или иначе связана с глитчем.

Для понимания той роли, которую играет глитч-эстетика в искусстве и дизайне, следует обратиться к трудам по искусствоведению. Так, например, в книге Рунге В. Ф., приводятся общие положения по основам дизайна, книги Глазычева В. Л. наглядно показывают взаимосвязь дизайна, нау-

ки и социума. Розенсон И. А. в своей книге «Основы теории дизайна» освещает теоретические вопросы дизайна. Лола Г.Н. в своих работах интерпретирует дизайнерскую деятельность опираясь на философскую методологию. Статьи и книги Родькина П. Е. посвящены истории и теории визуальных коммуникаций. Работы Умберто Эко расширяют понимание образов прекрасного и ужасного и их трансформацию в историческом процессе. Книга Кирилловой «От модерна к пост-модерну» позволяет оценить то состояние культуры в котором мы сейчас находимся. С. Михайлова изложены основные этапы истории дизайна, а в книге написанной им в соавторстве с Кулеевой Л. «Основы дизайна» излагаются основные понятия дизайна, его становление и развитие среди других видов современной проектно-художественной деятельности. Произведения ряда авторов, посвященные авангардистским художественным практикам, стали фундаментом в определении предпосылок глитч-арта в искусстве 20-века. Они так же помогли определить те техники и методы, которые в в той или иной форме находятся на вооружении и художников и дизайнеров работающих в глитч-эстетике.

При сегодняшнем отсутствии исследований феномена глитч-дизайна, любые попытки приблизиться к осмыслению характера этого явления, его мотиваций, характерных черт, художественных методов, помогают нам в воссоздании образа современного графического дизайна и современной визуальной среды в целом.

#### **Литература**

1. *Schultz-Figueroa, B. GLITCH/GLITSH:(MORE POWER) LUCKY BREAK AND THE POSITION OF MODERN TECHNOLOGY / B. Schultz-Figueroa. // CULTURE MACHINE, 2011. – № 12. – С. 3.*

2. *URL: <http://nonmacho.livejournal.com/38677.html> (дата обращения 03.03.13).*

3. *Jackson, R. The Glitch Aesthetic / R. Jackson. – Georgia State University, 2011. – 63 p.*

**УДК 76.03/.09**

**М. М. Алексеева**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Графика Рене Лалика**

Рене Лалик родился в небольшой деревне Аи в 1860 году во Франции, детство провел в Париже и в любимой с юных лет Шампани. Этот гениальный художник поднялся на вершины многих областей искусства,

прежде чем его долгая карьера в несколько десятилетий прервалась его смертью в 1945 году.

Декоративный язык произведений художника сложился под влиянием его детских зарисовок окружающей среды, многочисленных набросков, подготовительных рисунков, ставших питательной средой для его творческого развития и роста. Преждевременная кончина отца в 1876 году заставила совсем еще молодого человека начать профессиональную деятельность. Рене Лалику было 16 лет, когда его отдали на обучение парижскому ювелиру Луи Ококу. Окок был среди ведущих мастеров, работающих в столице Франции в то время, и попасть к нему в ученики было прекрасной возможностью получить уникальные знания, освоить ювелирные техники и ознакомиться со всеми тонкостями производства украшений. Работая на Окока, Лалик также учился в Школе декоративных искусств в Париже [5].

Можно предположить, что на творчество Рене Лалика имели огромное влияние труды Эжена Виоллеле Дюка (1814-1879), французского архитектора, искусствоведа и идеолога неоготики. Виоллеле Дюк являлся руководителем кафедры композиции и орнамента в Школе декоративных искусств с 1834 года, оставил после себя огромное педагогическое наследие, включая около четырехсот рисунков и иллюстраций, триста из которых посвящены изучению растений изображенных с различных ракурсов. В этих трудах Виоллеле Дюка Лалик увидел отголоски художественных ценностей Средневековья и Японии, а также подтверждение своих собственных убеждений. И. Брюннамер пишет в своей статье, опубликованной в каталоге выставки Музея Московского Кремля «Искусство Рене Лалика» о размышлениях художника: «Он вспоминал, что если декор должен быть «органически связан со структурными требованиями в архитектуре», то таким он может и должен быть и в ювелирном деле, превращая ремесло в искусство» [2, С. 16]. Также Лалик использовал в своих эскизных рисунках мотивы взятые из альбомов орнаменталистов XVI века – Дюсерсо, Колларта, семьи Маро. Он изучал эти источники в Библиотеке изящных искусств и вероятно копировал.

Лалик не сразу стал приверженцем модернистского направления в искусстве. В отрочестве и юности он получил навыки академического рисунка у Лекьена-отца. Он много творчески работал, обогащая свой будущий орнаментальный репертуар благодаря частым визитам в знаменитые лондонские музеи во время двухлетнего пребывания в Англии, в колледже Сиденхема. Именно английская художественная культура явилась зачинателем и предвестником модерна, демонстрируя результаты нового художественного мышления в декоративно-прикладном искусстве и графике.

Вернувшись в Париж в 1880 году, Лалик начинает посещать занятия по моделированию, пробует свои силы в офорте. Некоторые из своих ри-

сунков он передал в журнал «LeVijou», прототип современных ювелирных изданий.

К 1881 году Лалик работал внештатным дизайнером во многих французских ювелирных домах, среди которых были «Картье» и «Бушерон», также рос список частных клиентов. И. Брюннамер далее пишет: «Его первые рисунки относились к чисто ювелирным украшениям, в которых главным является «искусство представлять бриллианты и драгоценные камни в самом благоприятном, выгодном свете, во всем их блеске, скрывая от взглядов любой посторонний материал, при этом, не нарушая прочности» [2, С. 5].

В 1884 году Рене Лалик начал сотрудничество с Варенном, старым другом семьи. Варенн предлагал ювелирам и продавцам фантазийные рисунки Лалика. Анри Вевер (1854-1942), парижский ювелир и коллекционер, в своем подробно документированном и иллюстрированном труде «Французское ювелирное искусство XIX столетия» отмечает, что Рене Лалик создавал эскизные рисунки для украшений, которые выполнялись ювелирами Пале-Рояля, и распространялись под чужим именем, тогда как молодой художник был истинным автором замысла [5]. В то время эскизы Лалика экспонировались на Национальной выставке индустриальных искусств. Эта выставка была организована по случаю представления бриллиантов Короны в зале Государств в Лувре. Тогда на рисунки Лалика впервые обратил внимание знаменитый ювелир Альфонс Фуке, который дал высокую оценку его работам: «До сих пор я не знал ни одного рисовальщика украшений, и, наконец, вот он!» [1, С. 146].

В 1886 Жюль Детап предложил художнику выкупить его мастерскую. Производство было прекрасно организовано, со всем необходимым оборудованием и штатом первоклассных мастеров, среди которых был Бриансон, с которым Лалик впоследствии сотрудничал двадцати лет. Лалик наконец-то начал деятельность в своей собственной мастерской.

Вероятно, что Рене Лалик обладал уникальной способностью видеть в целом основные этапы создания того или иного украшения от рисунка с натуры или фотографического изображения до законченного ювелирного изделия. Эскизные рисунки Рене Лалика - виртуозные миниатюры, которые подобны чудесным книжным виньеткам, и поэтому так необычно их воплощение посредством драгоценных материалов, цветного стекла, поделочных камней, рога и кости. Оказывается, что в этюдных набросках различных видов флоры и фауны, фотографиях кроется тонкое чувство текстуры камней и металлов. Харди У. Пишет в своей книге: «Лалик с его пристрастием к природным формам – бабочкам, стрекозам, шершням, павлинам, змеям, лилиям, орхидеям и т. д. – в любом жанре проявлял себя подлинным художником ар нуво, но растущее увлечение причудливым гротеском более, чем других его современников, сближали его с интересами и стилем литераторов того времени. Это стало общепризнанным к мо-

менту открытия Всемирной выставки 1900 г., где Лалик продемонстрировал свои работы, носившие еще более, чем прежде, фантастический и даже мифологический характер» [3].

По своим эстетическим взглядам Рене Лалик был близок к Эмилю Галле (1846-1904), который был старше ювелира на четырнадцать лет. Как и прославленному скульптору, Лалику удивительным образом удавалось сочетать в своих работах черты и уходящего историзма, и дальневосточной культуры. Эмиль Галле назвал Лалика «основателем современного ювелирного дела», он говорил о художнике, как о редком даровании и таланте, который «привнес в ювелирное искусство обновление ... окончательно заложил основу образа современного украшения» [2, С. 20]. Именно с Галле Лалик разделит Гран-при на Всемирной выставке 1900 года в Париже.

Лалик был чрезвычайно трудоспособен. Например, для создания эскиза колье-ошейника «Орлы в сосновых ветвях» (1899-1901 гг.) художник выполнил двадцать один предварительный набросок на бумаге. В собрании парижского коллекционера Калуста Гюльбенкяна сохранилось множество рисунков Рене Лалика, выполненных карандашом, китайской тушью и гуашью. Но все же базовым инструментом Лалика был карандаш, с которым он не расставался ни в дороге, ни в гостинице, ни в мастерской, ни дома. Л. Пешехонова в своей статье каталога выставки «Искусство Рене Лалика» пишет: «Его рисунки, этюды, фотографии были не просто методичной фиксацией материала, сделанной с научной строгостью, а скорее сокровенным постижением, потому что в малом, отражается большое, в детали – целое» [2, С. 42]. Также она приводит слова литератора Андре Бонье о творчестве ювелира: «ничто не ускользает... из всего многообразия он извлекает только то, что хочет: декоративный аспект... после констатации великолепной точности его рисунка следовало бы проследить, как реальный цветок превращается в цветок стилизованный... если возможно было бы разделить эти два момента в работе его созидательной мысли» [2, С. 45].

Индивидуальность Рене Лалика проявлялась во всем: в выборе используемых материалов и технологий, в решении композиции и цветовой гаммы. Как только был найден желаемый образ для нового украшения, художник проявлял удивительную изобретательность в поисках выразительного дизайн-решения. В своей работе он часто пользовался пантографом, прибором, используемым для черчения в архитектуре и картографии, служащим для перенесения планов с аналогового изображения на другое в более мелком масштабе. В XIX веке этот прибор применяли по большей части лишь скульпторы и модельеры, Лалик же использовал его для работы над изделиями с ярко выраженной пластической составляющей. Пантограф позволял художнику с высокой точностью воспроизводить в металле или другом материале модели, предварительно отливаемые в гипсе или

вырезаемые в воске. Рене Лалик увлекался фотографией и делал многочисленные пейзажные снимки в своем поместье Клерфонтен в пригороде Парижа. Сохранились фотографии отдельных деревьев: старой ивы, заснеженных елей, отражающегося в воде кустарника. Эти сюжеты легко проследить в ювелирных изделиях Лалика.

Нужно отметить, что Лалик на многих своих рисунках и эскизных набросках оставлял авторские замечания и подписи, указывающие на используемую в дальнейшем технику изготовления или материал. На некоторых рисунках можно увидеть выполненные боковые виды, но в основном в графике ювелир предпочитал фронтальное изображение (*рисунок 1*).

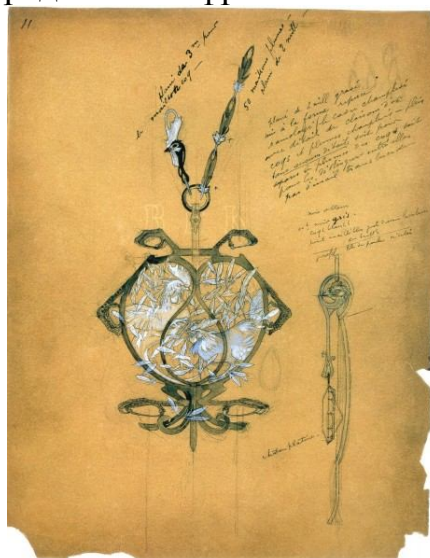


Рисунок 1. Рене Лалик. Рисунок подвески с цепочкой «Петушиный бой». Париж, ок. 1899-1900 гг. Бумага, карандаш, чернила, акварель, гуашь, 28,2×21,9 см. Коллекция акционерного общества «Лалик»

Также бросается в глаза то, что художник всегда выполнял почти полную прорисовку изделия, даже когда предполагалось симметричное решение (*рисунок 2*).



Рисунок 2. Рене Лалик. Рисунок украшения для корсажа «Гротески». Париж, ок. 1894-1896 гг. Бумага, карандаш, акварель, 22×28 см. Коллекция акционерного общества «Лалик».



Художник хотел максимально визуализировать будущее изделие, чтобы увидеть полную концепцию, конечную форму. В то же время Лалик никогда не усложнял себе работу лишней детализацией, например не выполнял отрисовку многократно повторяющихся идентичных звеньев (*рисунок 3*). В эскизных рисунках Рене Лалика преобладала разбеленная сине-голубая гамма, так как он предпочитал материалы и камни этих оттенков – опал, аквамарин, горный хрусталь, стекло и эмаль, расцвеченные в унисон с этими минералами. Он активно вводит белила в своих эскизах, чтобы передать игру света на гладких, полированных поверхностях деталей, подчеркнуть объемы рельефов на инталиях из полупрозрачного стекла и кости. Но вместе с этим, линии на рисунках всегда уверенные, точные, создающие четкий контур, и одновременно плавные и текучие, как будто позаимствованные у самой природы.

Рене Лалик обладал креативным мышлением настоящего дизайнера, примером является эскиз украшения для корсажа «Летящие ласточки», созданный мастером в 1886 году (*рисунок 4*). Этот эскиз был предложен Картье и Бушерону. Бушерон посчитал его чрезмерно фантазийным, но в итоге выкупил ювелирное изделие, выполненное в материале по этому проекту. Фигурки птиц можно было носить и по одной, как предлагал рисунок, и в сочетании друг с другом, используя различные вариации размещения их на теле [2, С.38]. Такое дизайн-решение было взято на вооружение многими последователями Лалика. В коллекции «Сказки» от ювелирного бренда «Ювелирный Театр» есть изделие, отдаленно напоминающее украшение Рене Лалика, только вместо ласточек «разлетается» стая брошей-лебедей (*рисунок 5*).



Рисунок 3. Рене Лалик. Рисунок лорнета «Анютины глазки».

Париж, ок. 1902-1904 гг.

Бумага, карандаш, чернила, акварель, гуашь, 26,9×10,9 см. Коллекция Викториа Бокс Ко. Лтд

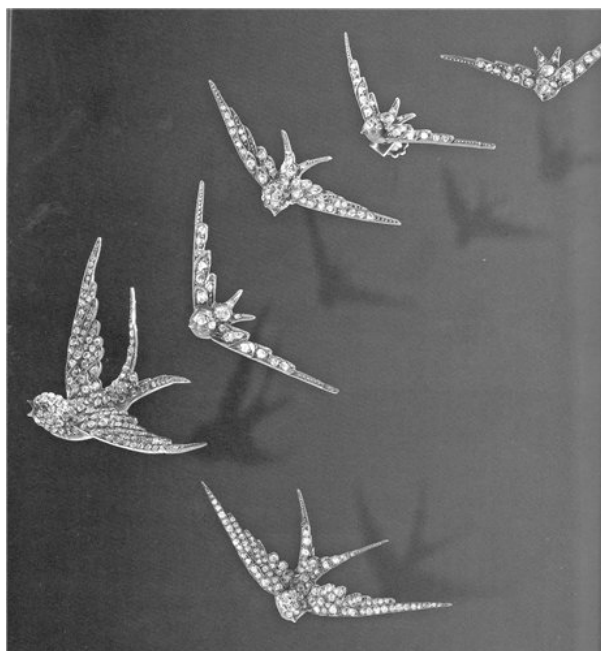


Рисунок 4. Рене Лалик. Украшение для корсажа «Стая ласточек», ок. 1886-1887 гг. Золото, серебро, бриллианты, рубины. Коллекция Шая и Шаксиу Бандман.



Рисунок 5. Ювелирный дом «ЮТэ-Ювелирный Театр». Броши из коллекции «Сказки». Москва, 2010 г. Белое золото, бриллианты, турмалины, сапфиры

На создание «Летящих ласточек» художника вдохновила «Манга» Хакусая, японского живописца, графика и поэта. В формировании художественного языка модерна большую роль сыграла классика японской гравюры, и первым ее величайшим мастером, с которым познакомилась Европа, был именно Хокусай.

Рене Лалик обладал живым воображением, а точность и скрупулезность в работе только способствовали синтетичности, широте его мышле-

206

ния. Очень сильно на работу мастера влияло то, что область его интересов лежала в разных творческих сферах, которые взаимно обогащали друг друга и способствовали постоянному развитию. Сценические украшения он начал делать еще до того, как стал широко известен. В его круг знакомых и друзей входили актеры, раматурги и композиторы. Для своей музыки, Сары Бернар, Лалик проектировал разнообразные костюмные украшения. Для возобновленной на подмостках Театра Сары Бернар постановки пьесы Викторьена Сарду «Теодора» в 1902 году Лаликом были разработаны несколько эскизов эффектных головных уборов. Один из них, в форме извивающихся змей, так и не был реализован. Зато корона с двумя воинствующими орлами и височными подвесками увенчала голову знаменитой актрисы в роли Теодоры.

Прижизненная слава Лалика была велика. В 1900 году его наградили орденом почетного легиона. На всемирной выставке 1926 года в Приже изделия его фирмы занимали отдельный павильон. Рене Лалик стал истинным «законодателем новой эпохи» в ювелирном искусстве. В этой области он создавал нечто совершенно новое. Произведения Лалика служили источником вдохновения для многочисленных подражателей, которые считали мастера настоящим революционером. Его изобретательность, остроумное использование различных материалов и отточенное мастерство подняли ювелирное дело до одного из ведущих видов искусства новейшего времени. Благодаря исключительной работоспособности, удивительной силе воображения, особому дару рисовальщика, таланту ювелира и виртуозному владению различными техниками, он оставил богатое наследие и внес неповторимый вклад в мировое искусство.

#### Литература

1. Пундик, Я. Искусство модерна / Я. Пундик. – М.: Эксмо, 2012. – 240 с.
2. Искусство Рене Лалика. Каталоги выставок; ред. Л. Пешехонова. – М.: Азбука, 2010. – 270 с.
3. Харди, У. Путеводитель по стилю ар нуво / У. Харди. – М.: Радуга, 1999. – С. 76-77.
4. Rene Lalique – a giant among giants // URL: [http://rlalique.com/rene-lalique-biography#car\\_mascots](http://rlalique.com/rene-lalique-biography#car_mascots) (дата обращения 23.03.13).
5. Vever, H. French Jewelry of the 19th Century / H. Vever. – London: Thames and Hudson, 2001. – P. 706.

**А. Д. Богомолова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Флаконы Рене Лалика**

В настоящее время Лалик (Lalique, Франция) – это ювелирный бренд с богатой историей. Среди множества произведений основателя – Рене Лалика (1860–1945) большую известность получили флаконы для духов, а также сами духи, носящие имя бренда. Особый подход к упаковке ароматов и трепетное отношение к флаконам заставляют художников бренда представлять все новые и новые коллекционные версии драгоценных флаконов. Постепенно флаконы Рене Лалика, больше похожие на произведение искусства из хрусталя, стали пользоваться огромной популярностью. Каждый год аромат Laliquede Lalique выпускается в новом флаконе ограниченной серией, в которой каждый экземпляр пронумерован. Интересен тот факт, что спустя ровно год матрицу флакона разбивают, таким образом, его уже никогда нельзя в точности повторить вновь. Затем фирмой выпускается новый флакон, чтобы через год стать реликвией и открыть дорогу следующему хрустальному творению [1].

«Парфюм должен возбуждать не только нос, но и глаза», – эту инновационную для своего времени идею высказал в самом начале XX века знаменитый французский парфюмер Франсуа Коти [2]. В то время парфюм продавался в невзрачных аптечных пузырьках, поскольку красивые, сложные в изготовлении флаконы сильно удорожали и без того недешевую парфюмерию. Парфюмерные флаконы Рене Лалика представляли произведения прикладного искусства, имевшие право на самостоятельное существование вне зависимости от того, какие духи находились внутри.

Успешный творческий союз Лаликас Франсуа Коти положил начало формированию новой отрасли – массового производства парфюмерных флаконов. Лалик действительно сделал революцию в производстве флаконов для духов. Как упоминалось выше – это были аптекарские пузырьки: маленькие бутылочки с маленькой крышечкой и перепонкой, которая закрывала флакон герметично. Сначала Лалик задумал сделать флакон с рельефом бренда Коти. С этого момента появляются флаконы различных форм, обладающие художественной ценностью. За несколько лет Рене становится мастером по стеклу. К 1900 году он владел собственной фабрикой Combs-la-Ville (Комб-ла-Вилле) недалеко от Парижа. Во время Первой мировой войны фабрика Лалика прекратила свою работу, но он приобрёл земли в Эльзасе (Винжен-сюр-Модере). В результате Рене Лалик построил новую фабрику – Эльзасская стекольная мастерская. Первые флаконы Ла-

лика были достаточно просты, а эстетический акцент создавался за счёт оригинальности пробки – в виде цветка, бабочки, обнажённой женской фигурки. Для сохранения ароматов, пробки обрабатывали специальной углеродной пудрой. Творческие идеи, воплощенные Лаликом в создании уникальных флаконов, сохранили его взгляд – взгляд ювелира. Он глубоко и тщательно изучал искусство изготовления флаконов с истоков древности. В то же время в его работах проявляются современные тенденции – геометрические строгие линии сочетаются с цветочным рельефом, что является характерным для стиля ар деко. Лалик продолжал эксперименты, постоянно внедряя новые технологии, в частности, особенную технику - «тающий воск» (из ювелирной техники), что позволяет создавать высокохудожественные произведения. Кроме того, Лаликом были изобретены специальные формы из чугуна для отливки стекла, метод литья под давлением, а также усовершенствования для искусственного хрусталя, сделавшие его легче и пластичнее. Таким образом, уменьшив цену роскошных произведений из стекла, Рене Лалик сделал их доступными для более широкой публики. Необычное цветное стекло и стекло с нанесенной на него патиной (цветной эмалью) – характерная особенность произведений Лалика. Рецепт знаменитого опалесцентного стекла Lalique и сегодня является «секретом фирмы» [3].

Стекло – относительно дешевый, а также пластичный материал, способный принимать множество форм, цветов и оттенков, – позволил мэтру Лалику воплотить в жизнь давнюю мечту: сделать красоту доступной многим. Первый флакон Лалика (1907) для нового цветочного аромата Коти, название которому дал известный сорт розы – «жакмино» – отличала сдержанная элегантность и простота линий: из прозрачной прямоугольной колонны словно выростала пробка, стилизованная под распускающуюся розу. Успех аромата был просто оглушительным, и дуэт Лалика и Коти продолжил работу. В 1908 году появляется новый шедевр – флакон для одеколора L'Effleurt («Прикосновение»), изготовленный из хрусталя бакара, с рельефной пластиной из темного стекла вместо этикетки. Массивная крышка флакона отсылала к ультрамодным в те времена древнеегипетским мотивам: на ней был изображен священный для египтян жук скарабей [4]. В 1910 году на флаконе парфюма Ambre Antique («Античный нтарь») появляются женские силуэты – излюбленный образ Лалика. Для духов Суclamen Лалик впервые использует матовое стекло, украсив флакон порхающими наядами с крылышками стрекоз. В результате, за несколько лет профессионального сотрудничества художник разработал для Франсуа Коти 16 флаконов.

Другие парфюмеры, осознав, что нарядная упаковка отныне будет обязательным слагаемым успеха, тоже обращаются к Лалику. Он разрабатывает дизайн для таких фирм, как Roget & Gallet, Worth, Molinard, Guerlain,

Lelong, Houbigant. В общей сложности Рене Лалик «одел» более 250 ароматов. В тоже время специалисты отмечают, что самым известным стал оригинальный флакон(1928), созданный для духов LeBaiser du Faune («Почелуй фавна») от Molinard [4]. Ароматическая жидкость благородного темно-коричневого цвета словно обрамляет прозрачный медальон, на котором изображена целующаяся пара. На создание такого образа художника вдохновило стихотворение «Послеполуденный отдых фавна» Стефана Малларме, по которому композитор Клод Дебюсси поставил одноименный балет.

После кончины РенеЛалика5 мая 1945 года руководство «стеклянной» империей перешло старшему сыну Марку, к тому моменту уже более двадцати лет проработавшему в этой фирме. Марк унаследовал от отца талант художника и страсть к парфюмерным флаконам, однако решил переориентировать семейное производство на хрусталь. После Второй мировой войны владелец марки Nina Ricci – Роберт Риччи приглашает Марка к сотрудничеству. Для аромата Coeur Joie («Радость сердца») от Nina Ricci –, Марк Лалик создает оригинальный флакон в форме короны из цветов, обрамляющей сердце в 1946 году. Через два года родилось общепризнанное совершенство – легендарные духи L'Airdu Temps. Романтичные духи L'Airdu Temps (рисунки 1) символизировали «дух времени» - возвращение к радостям мирной жизни, к женственности. Марк Лалик воплотил эту идею, «одев» золото ароматной жидкости в пышный локон из матового и прозрачного стекла ручной работы, увенчанный фигуркой хрустальной голубки. В 1950 году на флаконе появилось два целующихся голубя с широко расправленными крыльями, символизирующие мир и любовь. Успех дизайна подтверждается тем фактом, что в наши дни каждые 5 минут в мире продается флакон этих духов.



Рисунок 1. Динамика развития дизайна флакона фирмы Lalique для парфюма «L'Airdu Temps» от NinaRicci

Различные технологические достижения Лалика в области художественного стекла наглядно представлены в документальном фильме «Лалик – властелин стекла» [5]. Подводя итоги творческому наследию Рене Лалика, стоит отметить, что в настоящее время до сих пор лидируют в продажах три вещи, разработанные им: фигурка рыбы (1912), ваза Вакханки (1927) и кольцо из цветного стекла «Капля воды» в форме кабошона (1931) [5]. Международное общество коллекционеров Lalique сегодня насчитывает более 7000 участников, а работы Рене и Марка Лаликов украшают коллекции музеев Парижа, Нью-Йорка, Токио, Берлина, Лиссабона, Лондона и Санкт-Петербургского Эрмитажа.

### Литература

1. *Ароматы Lalique*. Интернет магазин LaRoshe // URL: <http://www.laroshe.ru> (дата обращения 12.03.13).
2. *Архангельская, К.* Флаконных дел мастера. Часть 1 // Отраслевой портал UNIPACK.RU: об упаковке - для упаковки (18.02.2011) // URL: <http://article.unipack.ru/33540> (дата обращения 12.03.13).
3. *Шаталова, И. В.* Стили ювелирных украшений. Издательский дом «6 карат», 2004 // URL: <http://www.bibliotekar.ru/yuvelir/index.htm> (дата обращения 28.02.13).
4. *Демидова, Е.* Рене Лалик и его сказка. Часть третья. Парфюмерные флаконы // URL: <http://www.livemaster.ru/topic/91095-rene-lalik-i-ego-skazka-chast-tretya-parfyumernye-flakony> (дата обращения 12.03.13).
5. *Лалик – властелин стекла Lalique*. L'Homme de verre Документальный фильм (Франция, 2004, Режиссёры: Алекси Лорка, Клод Тере) // URL: <http://ana-lee.livejournal.com/228923.html> (дата обращения 28.02.12).

УДК 76.03/.09

**Е. Ю. Антонова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Художественные особенности японской пейзажной гравюры 19 века

С японской станковой гравюрой (укие-э), равно как и с другими предметами японского искусства, Европа познакомилась в конце 19 - начале 20 века. Быстрое распространение гравюры привлекло внимание многих художников, в особенности, графиков и иллюстраторов. Достижения японских мастеров в композиционном построении, а так же цветовое решение и тщательная работа с линией изучаются в настоящее время дизайнерами, как образец графики.



Японская гравюра базируется на искусно выполненном рисунке. Обучение искусству рисовальщика не предполагало использование карандаша или пера, все в Японии – и рисунок, и живопись, и письмо – выполнялось кистью. Поэтому художники виртуозно владели линией, так как тушь, стоило только провести ей по бумаге, высыхала и не поддавалась никаким исправлениям. Художники много тренировались, перерисовывали с особых сборников копии картин и набросков признанных мастеров, а также делали натурные зарисовки [1, с. 99-100].

Несмотря на схожие методы обучения во многих мастерских, тем не менее каждый вырабатывал свой стиль, и это приветствовалось ведущими мастерами. Так, Хокусай, самый знаменитый художник укие-э и иллюстратор, тщательно работал с линией: она всегда живая, может радикально меняться по толщине и по форме в зависимости от изображаемого предмета: дерево могло быть сделано резкими, жирными «штрихами», цапля в дымке тумана – наоборот, мягкими линиями. В работах его современника - Хиросигэ, не менее известного графика той эпохи, время от времени линия сливается с пятном, но никогда не довлеет над ним: движение меньше сказывается в сюжетах, а потому необходимость в четкой и резкой линии отсутствует.

Хиросигэ, в принципе, открыл свой стиль создания гравюры – силуэтный. Пятно играет доминирующую роль: художник вырисовывает сложные горные хребты, кроны деревьев, поэтому часто крупные массы на заднем плане увлекают не меньше, чем мелкие, проработанные персонажи на переднем плане. Позднее, к концу 19 века, силуэтная пейзажная гравюра слилась с реализмом и линия как графический элемент была практически вытеснена пятном, превратив гравюру, скорее, в некое подобие акварельной живописи.

С точки зрения цветовой композиции, произведения художников построены по-разному. Графика Хокусаи считается наиболее живой, его цвета зачастую яркие, контрастные, они приближены к природе, однако Хокусай намеренно преувеличивает отношения между цветами и вносит символическое значение. Это является одной из художественных особенностей японских мастеров, повлиявшей впоследствии на импрессионистов. Изображение природы сквозь призму своего настроения и состояния души создает в большей степени гармонию с окружающим миром, нежели методичное его исследование.

Оттиск «Красная Фудзи» из серии «36 видов Фудзи» передает ощущение торжественного, победоносного духа и не случайно второе название картины «Победный ветер. Ясный день» (*рисунок 1*).



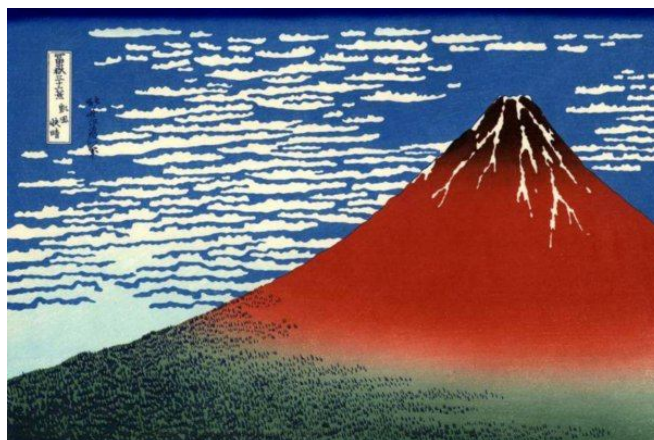


Рисунок 1. Оттиск «Красная Фудзи»

Настроение работ Хиросигэ в корне отличается от его современника. Они заставляют зрителя чувствовать духовное единение человека и природы – ведущая тема в японском искусстве, - которое достигается не через столкновение энергии и силы обоих, а через тонкие душевные переживания, вдумчивость и отвлеченность от мирских дел. Нередко герои Хиросигэ – странствующие монахи и поэты, как бы видимые духи страны.

Важную роль в композиции играл формат бумаги. Изначально гравюры помещались на простых горизонтальных листах, как картины на Западе. Позже, с развитием иллюстрации в японском искусстве и афиши, японские мастера обращаются к вертикально расположенному листу [2]. К 19 веку появляется огромный набор самых различных форматов: гравюры в круге, вертикально вытянутые работы, предназначенные для украшения стен, сложные формы для веера. Даже известные художники наряду с серьезными и крупными работами создавали «мелочи» вроде открыток или бумажной основы для вееров, на которые помещали виды природы (*рисунок 2*).



Рисунок 2. Андо Хиросигэ

Последний штрих в композиции японской гравюры - это печать художника и стихотворение, написанное каллиграфическим подчерком [2]. Стихотворение мастер писал на своей работе, до того как отдавал резчику. В нем была мысль, пришедшая во время творческого процесса, или просто отражение душевного состояния. Как правило, стихотворение дополняло пустые места в работе. Так же по подчерку можно было сразу узнать автора. В зависимости от фона надписи были белые и черные. Печать была иероглифом (кадзи) художника, заключенным в квадрат. Чаще всего печати были красные и добавляли контраст в готовый оттиск [2].

Стоит сказать о графических приемах в укие-э: изображение, прежде всего, плоскостное, нередко отсутствуют тени и объемы, зато их компенсирует большое количество декоративных орнаментов и мелких деталей. Перспектива в японской гравюре, как правило, не нарушается, но отчасти из-за специфической точки зрения создает ощущение чрезмерной «раскрытости», чего не было в голландской гравюре, откуда в 17 веке японские мастера заимствовали перспективу.

Главным образом, в пейзажной гравюре изображались ландшафты и лесные массивы. Деревья и цветы в большинстве случаев более чем узнаваемы, несмотря на то, что их строение сильно упрощено. В стилизации природы японцы достигли больших высот, изображения всегда эстетичны и натуралистичны одновременно. Почти всегда мастера балансируют на тонкой грани декоративности и реализма.

Для декоративно-прикладного искусства укие-э имеет немаловажное значение: в эпоху пейзажной гравюры художники стали оформлять не только афиши театральных постановок и книги, но и сделали оттиски частью интерьера, помещая их на стены и ширмы, а так же начали украшать повседневные вещи, вроде вееров, о чем упоминалось ранее. Традиция эта сохраняется и до настоящего времени, так как во многих странах мира на сегодняшний день оформление помещений в классической японской манере пользуется популярностью и требует наличия элементов интерьера, в том числе и настенных картин. Для художников-иллюстраторов, как и для дизайнеров интерьера, японская гравюра дает богатый материал в области композиции.

### Литература

1. Дюре, Т. Японская гравюра / Т. Дюре // Японское искусство. – М.: Эксмо, 2011. – С. 99-109.
2. Воронова, Б. Японская гравюра / Б. Воронова. – М.: Изогиз, 1963. – 17 с.

## **Средства и закономерности тонально-графического рисунка**

«Освещение дает нам возможность увидеть предметы, понять, как они расположены, осознать их конструкцию, почувствовать цвет, фактуру их поверхности, т.е., другими словами, дает возможность ощутить те изобразительные объективные свойства предмета, которые, необходимы художнику для создания образа предмета» [1, с. 25].

Свет, падая на предметы, создает света, полутона, тени, рефлексы (светотень - явление природы), которые выявляют форму предметов, их пропорции, их взаимное размещение в пространстве, позволяя художнику наблюдать отношения, доступные его материалу и передающие наиболее полно и ощутимо впечатление реальной живой действительности. Без наличия освещенности для художника не будут видимы, а, следовательно, не будут и «существовать» и объективные свойства предмета. «Суть изобразительного искусства заключается в передаче средствами материала, который избрал художник, тех отношений, которые наблюдаются в действительности» [1, с. 24].

Соблюдение пропорций, начертание границ предметов уже дает возможность показать некоторую часть их внешности. Знание законов перспективы позволяет, хотя еще и схематично, но передать на плоскости до некоторой степени трехмерность предметов. Изображение света и теней дает уже представление о предмете, о его рельефности или объемности. Но «только внимательное наблюдение определенной закономерности во всем, что представляется нашему взгляду, характерной для каждого конкретного случая, способность, выявить отношения, подчеркивающие эту закономерность и умение перенести их на бумагу, активно усиливая наиболее важные из них и подчиняя второстепенное главному, позволяют создавать живой, впечатляющий образ натуры» [1, с. 25-26].

Конструктивное строение предмета является его объективным свойством. «Нарисовать предмет - это значит понять его конструкцию и изобразить его на плоскости...» [1, с. 26]. Каким же образом художник добивается передачи на двухмерной, т.е. плоской поверхности трехмерной пространственной действительности?

Для понимания формы достаточно даже схематичного представления его конструкции. Изобразить же ее нельзя без учета ее освещенности, силы и места источника света и многих других условий. Только учитывая все конкретные условия, можно создать живое представление о реальном

предмете. Тональная проработка дает художнику возможность, изучая натуру, использовать конкретные условия и изобразить данную натуру таковой, какой он ее видит и воспринимает в каждом отдельном случае. Основа тона - освещенность натуры. Благодаря освещению воспринимается и конструкция предметов, и их взаимное расположение и все это изменяется в каждом конкретном случае, но в то же время подчиняется определенной закономерности.

*«Тон - это закономерное распределение света, полутонов и тени на объемах и в пространстве, выявляющее форму и организующее все видимое в зависимости от расположения, силы и характера источника света и местонахождения зрителя.»*

Такое понимание тона делает его одним из наиболее важных средств выявления формы, средством активного преобразования художником натуры в образ.

Являясь наиболее доступным и понятным и для зрителя изобразительным средством, тон становится для каждого художника мощным средством передачи действительности.

Правильно понимать тон - это, значит, изучить его закономерности и использовать его для выявления или даже построения формы и организации всего видимого в пространстве. <...> ...Тон - это то, что лепит форму, дает живое представление об объеме, позволяет ощутить пространство, а иногда даже и строит форму» [1, с. 26-33] (*Курсив наш - И.К.*).

Для постижения закономерностей тона, необходимо учитывать следующие положения [1, с. 27-47]:

1. *Расположение источника света по отношению к зрителю.*
2. *Сила и характер света.*
3. *Воздушная перспектива.*
4. *Распределение света и тени на плоскостях.*
5. *Распределение света и тени на цилиндрических и шаровидных поверхностях.*
6. *Положение о тональном центре.*
7. *Подчинение деталей светотеневому или тональному пятну.*
8. *Взаимосвязь тональных отношений и темноты окраски.*

Эти положения позволяют разобраться в законах, которым подчинены тональные отношения, наблюдаемые в натуре и объяснить общие и частные явления.

Объемное рисование, являясь основой метода школы изобразительного искусства, не исчерпывает всех задач, возникающих перед художниками декоративно-прикладного искусства, дизайнерами, графиками. Многообразие свойств и явлений природы дает художникам возможность применения и других самых разнообразных подходов к натуре. Тем более что и специальные профилирующие требования наталкивают художников на

поиски таких форм изображения, в которых намечалось бы наиболее близкое соприкосновение с композиционной работой. Так художникам декоративно-прикладного искусства не нужны полнота объемно-пространственной характеристики натуры, ее живописность, они заинтересованы в более лаконичном, остром, даже условном изображении, позволяющем выделить только самые нужные черты предмета. Этим требованиям лучше всего соответствует форма так называемого графического рисунка.

«...Графический рисунок решает более узкие частные задачи. Его средства более условны, решения - тоже. Но при большей условности средств он способен острее и выразительней подчеркнуть необходимые художнику свойства предмета <...> ...в рисунке графическом линия - это условное самодовлеющее средство изображения - линия одинаковой толщины и одинаковой степени тональной напряженности» [1, с. 58].

«Штрих... - отвлеченная, совершенно условная величина, некоторая категория нашего пластического мышления. Поэтому и графический линейный рисунок не имеет конкретных пространственных определений. Как результат пластического мышления он в большей степени обращается к нашей мысли, чем к непосредственному чувству» [2, с. 6].

Эта специфическая черта графического рисунка позволяет художнику наиболее активно проявлять свою волю, подчеркнуть в натуре то, что для него особенно важно, высказать о предмете или явлении свое мнение и добиться наибольшей степени выразительности.

В противовес тональному рисунку, дающему наиболее полное изображение натуры, графический рисунок подчеркивает самые характерные черты предмета. В одном случае это будет - предельное выявление его конструктивных сторон, в других - его очертания, силуэт, орнаментация, раскраска и т.д.

«Специфические особенности графического рисунка таковы: линия одного напряжения и толщины, пятно одной силы, цветное пятно. Уже эти особенности приближают изображение к плоскостному восприятию. Отсюда проекционное, силуэтное смотрение на натуру.

Графическому рисунку свойственны: плоскостность, линейность, изоляция предмета от окружающей среды, анализ модели с наиболее характерной из ее сторон, декоративность» [1, с. 59].

Декоративно-графический рисунок требует использования широкого диапазона рисовальных материалов и технических средств, которые в обычных формах рисунка не используются.

Естественно, что при различии материалов и поставленных художником перед собой задач, полнота характеристики может несколько увеличиваться, а острота и выразительность не теряться. Это делает графиче-

ский рисунок удобным не только для графической интерпретации, но и для набросков и зарисовок с натуры.

Роль графического рисования для художника декоративно-прикладного искусства, графика, дизайнера чрезвычайно велика. Они в своем творчестве связаны с изготовлением предмета в материале. Проектируя предмет, они нуждаются в очень лаконичном и условном рисунке, который мог бы как можно больше и яснее рассказать о замысле автора. При таких условиях графический острый и выразительный рисунок, может дать более точную характеристику задуманного автором образа, чем самый совершенный академический рисунок.

Многие объекты, необходимые для изучения художнику-прикладнику (растения, животные и птицы, одежда человека и т.п.) лучше решаются в графике, чем в обычном рисунке. Разнообразие форм, окраски, фактур, какие наблюдаются в органическом мире, создают возможность добиваться исчерпывающего представления о предмете даже лишь по каким-то характерным признакам. Орнаментация крыльев бабочки, оперение птицы, полосы на шкуре зебры или тигра, пушистый мех какого-нибудь зверя, могут быть показаны очень условно, но создавать конкретный образ животного. Изучение этих особенностей вполне доступно в форме графического рисунка.

Все это как нельзя лучше подчеркивает преимущества графического языка перед другими способами ведения рисунка, когда требуется добиться остроты и выразительности решения. Графические зарисовки применимы и при изучении фигуры человека, особенно человека в одежде. При помощи графики очень удачно передаются орнаментация, окраска одежды, ее национальные особенности.

Интересны графические решения архитектурных зданий. Несмотря на отсутствие иллюзорной пространственности, интерьер, экстерьер, пейзаж в графической интерпретации выглядит очень выразительно.

Графический язык при рисовании и с натуры и, особенно без натуры, является весьма необходимым средством, позволяющим осуществить самые различные способы подхода к натуре и решение сложных композиционных задач.

Тонально-графические материалы разнообразны: карандаш, перо, уголь, сангина, сепия, кисть и т.д. В зависимости от материала возникает та или иная техника изображения. Острие пера тянет к линии, кисть к пятну, уголь к сочетанию того и другого и т.д. Образное решение тоже подсказывает необходимость применения того или иного материала. Однако, упоминая о средствах передачи тонально-графических отношений, этот вопрос ставится не с точки зрения разбора той или иной техники изображения, ибо как бы различны не были способы нанесения на изобразительную плоскость красящего материала, они определяют тональные отноше-

ния, передающие конкретные условия, в которых находятся изображаемые художником предметы. Неважно штрихом или пятном добивается художник пропорций тона. Если он находит их правильно передающими закономерности данных условий, изображение получается конкретным и убедительным.

*Но «к графическому рисунку нельзя подходить неподготовленному, ибо в противном случае линия, пятно, какой-то прием и т.п. становятся самоцелью, а не средством, хотя и условного, но, все же, изображения природы и присущих ей качеств...» [1, с. 60].*

Следовательно, ему должна предшествовать обычная для каждого художника серьезная подготовка в изучении природы, ее конструктивных связей и условий ее конкретного существования.

### **Литература**

1. Суворов, В. И. Рисунок – основа изобразительного искусства / В. И. Суворов; Под ред. И. Б. Кузьмина. – СПб.: «Издательство «Система», 2010. – 64 с.

2. Радлов, Н. Рисование с природы / Н. Радлов. – Л.: Издательство областного Союза советских художников, 1935. – 91 с.

**УДК 745/749**

**И. Э. Кольцова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Древнерусские орнаменты в произведениях ДПИ. Вопросы символики и семантики**

Глобализация и стирание границ между культурами вызывает интерес к национальным истокам. В рамках этого процесса, становится актуальным исследование национального искусства и понимание символики орнаментальных знаков. В результате изучения, появляется возможность приблизиться к изначальному восприятию людьми мироустройства, их отношению к окружающей действительности. Поэтому в исследовании важно понять, чем руководствовались древние славяне, создавая те или иные орнаменты.

Русское народное искусство становится объектом специального изучения с середины XIX века. По мнению специалиста по народному искусству Г. С. Масловой, русское орнаментальное наследие за это время изучено не достаточно полно[1]. Данная ситуация подтверждается наличием большого объема разнонаправленной, а зачастую даже полярной информа-

ции. Это результат того, что созданием общей картины русского прикладного искусства занимались многие исследователи.

Прикладное искусство Древней Руси интересно как внешней контурной простотой изделий, так и глубоким семантическим значением орнаментальных мотивов, знаков [2, с. 89]. К орнаменту чаще всего применяют тематическую классификацию, выделяя геометрический, зооморфный, растительный и антропоморфный орнамент. Иногда выделяют ещё тератологический орнамент, изображения небесных светил, предметы материальной культуры [3, с. 7]. Эта классификация применима для первичной систематизации материала, хотя она не исчерпывает всего богатства орнаментальных мотивов и достаточно условна, так как существуют смешанные и переходные группы орнамента. Несовершенство ее заключается еще и в том, что в одной группе объединяются мотивы разного времени и происхождения.

Ещё в конце XIX века В. В. Стасов известный по исследованиям славянского и восточного орнаментов писал: «... у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии; каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением понятий, представлений. Ряды орнаментистики – это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также для ума и чувства» [4, с. 11].

Декоративно-прикладное искусство и орнамент в частности, тесно связаны с бытовым укладом его создателей, отражают их отношение к окружающей действительности, представления их о прекрасном. Являясь элементом культуры народа, связанным с его жизнью, орнамент представляет собой полноценный источник для исследования вопросов связанных с этнологией, искусством и культурой Древней Руси. Один из главных признаков орнамента – ритмическая повторяемость мотивов. Орнамент называют «искусством ритма» [3, с. 6]. Орнамент в своём первородном виде – это магическое заклинание, которым покрывалась поверхность ритуальных пещер, фигур, посуды. Позднее эти магические заговоры и заклинания будут перенесены на одежду, вышивку, прялки, игрушки. Знаки орнамента, родившиеся тысячи лет назад, гораздо менее изменились за прошедшее время, чем например игрушка.

Один из первых знаков орнамента носит название коврово-меандрового или ромбо-меандрового – это ромбы разной формы с прерванными линиями, заходящими один в другой. Ромб, поставленный углом или на сторону, с гребешками-отростками или мелкими ромбиками по углам, крупный или миниатюрный, цельный или поделённый на части, сливающийся в сложно узорные композиции или главенствующий на конце полотенца – варианты ромбических узоров бесчисленны и неповторимы. Неистощимая фантазия мастеров находила множество воплощений одному



мотиву. В древние времена ромб был символом солнца, знаком плодородия. Его размещение в орнаменте свадебных рубах и полотенец донесло до нас такой древний смысл как пожелание добра, счастья и полной жизни молодожёнам.

Ещё одним древнейшим и широко распространённым символом, возможно вышедшим из ромбо-меандрового орнамента, является так называемый «коловрат» или свастика. Именно из-за преемственности свастика рассматривается не только как солярный символ, но и как символ плодородия земли. Это один из древних и архаичных солярных знаков – указатель видимого движения Солнца вокруг Земли и деления года на четыре части – четыре сезона. Знак фиксирует два солнцестояния: летнее и зимнее – и годовое движение Солнца. Также он имеет идею четырех сторон света, центрированный вокруг оси. Свастика предполагает и идею движения в двух направлениях: по часовой и против часовой стрелки.

Наряду с геометрическим орнаментом, сохранялись традиционные для древнеславянской языческой мифологии сюжеты с женской фигурой, олицетворявшей богиню земли – Матери, очень часто сопровождавшуюся конями, всадниками или птицами. Эти многофигурные композиции были связаны с культом неба и солнца, и весеннего плодородия земли. Причудливое с раскидистыми цветущими ветвями вечное дерево жизни воплощало плодоносную силу живой природы. Водоплавающие птицы представляли водную стихию, и в то же время были связаны с солнцем, совершавшим свой дневной путь по океану на солнечной ладье [5, с.5].

Художественный, образный язык орнамента многообразен. Выполняя задачу декоративного значения, он часто играет роль социального, половозрастного признака, этнической принадлежности, является средством народного мировоззрения. Состав узоров, их композиция, расцветка различались в зависимости от того, кому предназначались предметы - мужчине или женщине. Возрастные различия также отражались в вышивках (особенно головных уборов) у большинства народов. В раскрытии семантики орнамента русской вышивки достигнуто немало успехов. Однако далеко не все остается выясненным.

Для понимания языка орнамента большое значение имеет терминология узоров. Ее изучению этнографы уделяют особое внимание [1, с.152]. Название узора может происходить от техники выполнения, от материала, нередко термин указывает на место его происхождения - откуда его заимствовали. Исследователи неоднократно отмечали неустойчивый характер терминологии народных узоров; это же можно сказать и о многих названиях орнамента русской вышивки Севера. Большинство названий встречаются еще в описях вышивок XVI-XVII вв. Некоторые из терминов обнаруживают большую устойчивость, чем сам узор, который трансформировался.

Орнаменту свойственна непрерывная изменяемость, его мотивы в течение многовековой жизни подвергались переработке. Тем не менее, архаические сюжеты лицевых вышивок, дошедшие до нас во множестве вариантов, позволяют проследить устойчивость определенных черт, увидеть в них повторяющиеся, "общие места". Такими устойчивыми элементами являются образы женщины, дерева, всадников в окружении птиц, зверей, представленных в определенной трактовке, имеющих ряд особенностей, что позволяет в них видеть архаический пласт в вышивке.

Геометрические знаки, игравшие важную роль в композиции, несли большую смысловую нагрузку. Принимая во внимание работы, где на большом археологическом материале начиная с древнейших времен, прослежено древнее значение ромбических фигур как символов плодородия, можно предположить, что и в русской вышивке в ряде случаев ромб имел то же значение. «Судя по его месту в различных композициях, он мог означать землю, растение и женщину одновременно» [6, с. 20].

Первоначальная семантика сложных древних сюжетов вышивки забыта населением, что показали не только исследования XX в., но и отмечено было еще в 60-70-х годах позапрошлого столетия. Понять первоначальную семантику этих сюжетов можно лишь с привлечением сравнительных данных о верованиях, обрядах, фольклоре русской деревни XVIII-начала XX в., а также разнообразных исторических свидетельств и древних иконографических памятников.

К сожалению, большинство орнаментов утратили свою древнюю символику, но сохранили немеркнущую красоту узоров, богатство и разнообразие фактуры. Старые узоры повторялись, перефразировались, видоизменялись, к ним добавлялись новые мотивы, и все вместе они соединялись в орнаментальные композиции, в которых со временем образовались сложные соединения тем, образов и сюжетов различного происхождения. Со временем изначальный смысл этих фигур изменился, но древнейшие мотивы, сохранившиеся главным образом на обрядовых предметах, навсегда вошли в народный орнамент.

### Литература

1. *Маслова, Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г. С. Маслова. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
2. *Молотова, В. Н.* Декоративно-прикладное искусство: учеб. пособие / В. Н. Молотов. – М.: Форум, 2007. – 272 с.
3. *Иванов, С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX в.) / С. В. Иванов. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 506 с.
4. *Стасов, В. В.* Русский народный орнамент. Шитьё, ткани, кружева / В. В. Стасов. – СПб, 1872. – 129 с.

5. *Калмыкова, Л.Э.* Народная вышивка Тверской земли / Л. Э. Калмыкова. – Л.: «Художник РСФСР», 1981. – 211 с.

6. *Амброз, А. К.* Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») / А. К. Амброз // Сов. Этнография, 1965. – № 3. – С. 14–27.

**УДК 76 (489)**

**Г. В. Черняк**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Современный графический дизайн: «текстовые» логотипы**

Темой данной статьи является исследование так называемых «текстовых» логотипов, которые состоят только из шрифтового написания названия компании, без использования каких-либо дополнительных графических символов или элементов и анализ графических идей.

Наша задача: выявление средств и приемов по созданию ярких, выразительных, хорошо запоминающихся и лаконичных логотипов, визуальная выразительность которых достигается только средствами графической выразительности шрифта. Полезно для современной практики дизайна выявить, как в данных логотипах выполняются эстетические и функциональные требования.

Наиболее яркими примерами текстовых логотипов являются логотипы широко известных компаний, таких как Canon, Ecco, Dell, IBM, Nivea, Braun и Johnson & Johnson.

Логотип компании Canon – один самых интересных текстовых логотипов. Уникальность этого логотипа в том, что текущий вариант логотипа остается неизменным более пятидесяти лет и выглядит очень современно, а самой идее логотипа почти восемьдесят лет! Еще в 1934 году появился логотип, который послужил основой для всех последующих логотипов компании. Интересно проследить, что необычный наклон против часовой стрелки вертикального штриха буквы «а» в логотипе повторился во внутреннем контуре буквы «о» только в 1956 году. Также интересна оригинальная «клинообразная» форма засечки буквы «с».

Фирменный цвет логотипа – ярко-красный также выражает динамичность логотипа и самой компании Canon.

**Canon**

Canon

1934

Canon

1953

Canon

1956

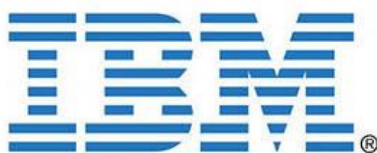
Логотип датской компании ЕССО, производителя обуви, один из самых узнаваемых «текстовых» логотипов. Яркий и легко запоминающийся логотип, построенный на основе «рубленого» шрифта. Все четыре буквы названия вписаны в круги. Плавные линии шрифта выражают главную идею компании - комфорт и удобство .

Сильно наклоненный влево по вертикали под углом 40 градусов – единственный прямой элемент логотипа – штрих первой буквы логотипа «е» создает динамику логотипа. Также интересно построение буквы «о», где контур буквы «размыкается», не создается законченной окружности. Ширина штриха буквы равняется одной пятой ширины окружности, в которую вписана буква.

Интересно то, что логотип начертание логотипа практически не менялось, только уменьшилась насыщенность букв, и увеличилось расстояние между буквами. А также исчезло разделение между перекладиной и округлым элементом в букве «е». Логотип выполнен в лучших традициях лаконичности и кажущейся «простоты» скандинавского дизайна. Изначально логотип имел синий фирменный цвет, но современный логотип монохромен – используется серый и черный цвет.



В логотипе компании IBM используется один из оригинальных графических приемов. Логотип построен на основе «брускового» шрифта, без контраста между основными и соединительными штрихами с подсечками прямоугольной формы. Начертание и идея построения логотипа не претерпело глубоких изменений с 1947 года, в то время, как а полосы в логотипе появились только в 1972 году. Логотип, созданный в 1940-х годах, созданный в связи с переключением компании на основной сейчас вид деятельности, позиционировался как «предельно простой и понятный». Он действительно, сильно отличался от предыдущей версии логотипа. В 1972 году монолитные буквы логотипа были располосованы и перекрашены в голубой цвет, что было призвано «передать скорость и динамизм».



1924-46



1947-56



1956-72



с 1972 г

Логотип CocaCola остается практически неизменным более ста лет. В 1900-е годы появляется фирменный шрифт логотипа, а в 1950-е фирменный алый цвет логотипа, а в 2009 году исчезает выворотка и в фирменный цвет теперь окрашены буквы, которые до этого были белыми на красном фоне.



Пожалуй, стоит остановить свое внимание на других логотипах, использующих «рукописный» шрифт – логотипах компаний Johnson&Johnson и Moulinex.

Современный рисунок шрифта логотипа компании Johnson&Johnson существует с 20-х годов XX века и создан на основе подписи Джеймса Вуд Джонсона – одного из трех братьев, основавших компанию.



Логотип французской компании Moulinex, производителя бытовой техники, также разработан на основе рукописного написания шрифта и остается практически неизменным с 60-х годов XX века. Написание шрифта выражает философию компании – «легкость использования». Наклон букв является одним из приемов обеспечения выразительности шрифта и придает надписи динамичность.



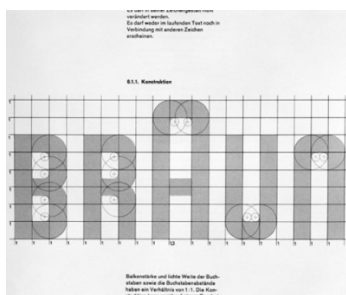
Интересный графический ход используется в логотипе американской компьютерной компании Dell. Буквы логотипа построены на основе «рубленного» шрифта. Начертание букв очень насыщенное – ширина штриха равна одной трети высоты буквы. Буква «Е» перевернута против часовой стрелки и трансформирована в ромб.



Выделение одной буквы – достаточно распространенный прием в дизайне «текстовых» логотипов. Интересно рассмотреть, как реализовали одну и ту же графическую идею – выделение буквы «а» по центру в логотипах 2 компаний – Braun и Lavazza.

**BRAUN**  
**BRAUN**

логотип, 1934 г. (WillMünch)



логотип 1952 г,  
(WolfgangSchmittel)

**BRAUN**

логотип 1939 г



старый логотип

Чаще всего встречается выделение первой буквы логотипа, как, например в логотипе торговой марки Nescafe.

**NESCAFÉ**® с 1985 г.

Интересен логотип торговой марки Avent компании Philips. Avent – торговая марка продуктов для детей раннего возраста, что нашло свое отражение в логотипе. В логотипе используется большое количество цветов – синий, желтый, голубой, розовый и оранжевый.

**AVENT**

Также необходимо рассмотреть логотипы, не использующие какие-то оригинальные приемы выделений. Но простота и строгость логотипов, гармоничность пропорций делает их запоминающимися. Например, логотипы компаний Nokia, Nivea выполнены оригинальными шрифтами, разработанных на основе «рубленных» шрифтов.

**NOKIA**  
Connecting People

**NIVEA**

В рассмотренных логотипах сочетаются эстетические и функциональные требования к логотипам, а также прослеживается, как дизайнеры используют эмоциональное воздействие цвета и различные графические приемы, придающие логотипам особенную выразительность.

Д. А Румянцева

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## Образ манекена в творчестве фотографа Хельмута Ньютона (1970–2000 гг.)

Хельмут Ньютон один из знаковых фотографов мира моды 20 века. Его снимки – провокационные, смелые задали вектор движения всей рекламной фотографии второй половины 20 - начала 21 века. Любой знаковый художник притягивает зрителя цитированием наследия предшественников на глубоком, интуитивном уровне: будь то литературное, художественное, музыкальное или фотографическое наследие. Выросший в артистической авангардной среде Берлина в своем творчестве он часто обращается к заимствованиям образов из той эпохи, в частности к образам из творчества художников и фотографов-сюрреалистов: Хорста П.Хорста, Манн Рея, Георгия Гойнинген-Гюне, Сесила Битона и других. В его модных снимках для журналов *Vogue*, *Oui* и других часто появлялись образы, заимствованные у сюрреалистов: модели представляли нагими, в шейных корсетах или фиксирующих конечности конструкциях. Но наиболее ярко проявилось влияние сюрреализма на творчество фотографа в образе манекена. Важно понять, как именно Хельмут Ньютон интерпретировал этот образ.

До него одним из первых к этому образу обращается Макс Эрнст в серии литографий «Да будет мода, да сгинет искусство». Манекены на них двигаются среди декораций в духе Де Кирико. В 1938 году Макс Эрнст в числе 16 участников выставки в Париже представил серию сюрреалистических объектов: витринных манекенов, облепленных ложками, с жуком на губах, или с кинжалом, воткнутым в череп. Кроме того, в зале были таблички с топографией Парижа, сдвинутой с места. Такой метод отражает философию сюрреализма: соединение мира внутреннего, интуитивного с миром внешним, реальным. Зритель терял ориентацию в пространстве, попадая в мир со «сдвигом». Главную роль в этом играли манекены – как имитация человека, средоточие нежизни и в то же время концентрация эротического, магического, свойственного им еще со времен Ренессанса.

В своем творчестве Хельмут Ньютон, продолжая традицию сюрреалистов, также обращался к образу манекенов. Занятый в мире моды и рекламы, он любил экспериментировать и не боялся откровенных сцен в своих снимках. Уже с тех пор как он взял в руки камеру, он фотографировал обнаженную натуру: однако это никогда не попытка соблазнить, хотя сам автор сравнивал фотографию с процессом «соблазнения». Нагота в произведениях Ньютона — это скорее нагота трупов в анатомическом театре

или манекенов, которые как воплощение идеи об идеальной мертвой красоте стали одной из важных тем в творчестве Ньютона. Она воплотилась в серии снимков для журналов *Oui* и французского *Vogue*, где манекены сняты вместе с людьми и в одиночестве на фоне городского пейзажа. В 1978 году делая снимки для журнала *Vogue* на мосту Александра III в Париже фотограф не решился вывести живых моделей в непогоду, тогда им на смену пришли манекены. Его жена и ассистентка Джун придала им с помощью лески и кусков картона искусственных волос правдоподобный вид. Такая игра с реальностью отсылает к сюрреалистическому подходу, поиску связей между воображаемым, интуитивным миром и миром осязаемым, реальным. Фотограф обманывает зрителя, заставляя его поверить в реальность происходящего: это свойственно рекламе, бурно развивавшейся в 1920-1930 гг.. Так, в рекламе средства для укладки волос *Petrole Nahn* (студия *Ringl&Pit*, 1931 г.), контраст искусственного облика манекена и живой руки, держащей флакон, призван вызвать чувство удовлетворения от частично реализовавшегося идеального женского облика. Ньютон также использует в одном пространстве кадра манекены и живых моделей, создавая полную иллюзию одушевленности идеальных пластиковых моделей. На снимках «Две Виолетты в постели» (1981 г.), «Большие обнаженные фигуры IX» (1991 г.) живые модели взаимодействуют с манекенами. Чувство реальности происходящего теряется, образ представляющей моду на подиуме модели и манекена из витрины бутика становятся единым, чувство реальности теряется: идеальная кукла превращается в человека.

Мир моды, как и искусство сюрреализма, создает свою собственную мифологию: заимствуются мотивы и отдельные образы из современности или у предшественников. На снимках «Ноги приходят домой» (1978 г.), «*Jiltrois. Paris*» (1997 г.) зритель наблюдает свободно прогуливающиеся по городу «части тела»: ноги, торсы. Ньютон обращается к наследию сюрреалистов, цитировавших в свою очередь античный скульптурный образ Венеры Милосской. Манн Рей в своих фотографиях «Электричество» и «Ню» 1931 г. представляет зрителю идеализированные женские торсы без рук, а Герберт Байер в своем «Автопортрете» 1932 г. запечатлевает свою руку отдельно от тела. В работах Хорста П.Хорста «Обнаженные ноги» и «Руки-руки» (1941 г.) также прослеживается цитатность: среди многократно повторяющихся руки и ног сложно узнать, где живое, а где искусственное. Образ манекена постоянно присутствует в творчестве фотографов-сюрреалистов и символизирует собой идеальный объект для воплощения скрытых желаний и чувств.

Образ Святого Себастьяна с картин художников эпохи Возрождения угадывается в фотографии для французского *Vogue* 1976 года: манекен привязан цепями к столбу, поза повторяет позу святого с полотна Пьетро Перуждино.



На снимках 1980 года “Ночной Париж с жоржет, Сюзетт и «Идиоткой», “На авену Фош, ожидание” и “Прикованная к фонарю на площади Трокадеро” обнаженные «тела» позируют на фоне Эйфелевой башни, ожидают на скамейке, раскинув плащ, обнажающий пластиковую плоть. Фотограф начинал свои эксперименты с манекенами именно с ночных съемок, словно отдавая дань своему любимому мастеру Брассаю, самозабвенно снимавшему Париж после наступления темноты. Сложный ночной свет от фонарей и витрин освещает удивительные сцены. На снимках из серии 1980 года «Трокадеро Париж авену Рене Котю» предстают в разных ситуациях: на одном снимке за обнаженной фигурой манекена, лежащего на земле, подглядывает наблюдатель, а на другом манекен прикован к решетке особняка. Пластиковые модели не стесняются своего «тела», демонстрируя приверженность эксбиционизму.

Образ манекена стал, безусловно, знаковым в творчестве фотографа: цитируя своих предшественников, он создал собственное наследие уникальных по изобразительному тексту работ и развил образ манекена, смешав реальность и иллюзию.

**УДК 778.38**

**В. Л. Жуков, В. А. Хмызникова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Голограммы в современном дизайне**

Вероятно, ко второй половине 21-го века в теорию и практику дизайна войдет еще ряд технических новшеств – это настоящее трехмерное кино, телевидение и моделирование элементов интерьера методом «оптической маскировки».

Первые эксперименты по созданию объемного кинематографа были сделаны в 1950-х гг. Восприятие глубины изображения создавалось искусственно. Просмотр трехмерного кинофильма осуществлялся с помощью очков с разноцветными стеклами — красным и синим, так как человеческие глаза, правый и левый, видят чуть-чуть по-разному. На экран проецировалось одновременно два изображения: одно синее и одно красное. Стекла служили фильтрами и в результате в левый и правый глаз поступает несколько разное изображение; мозг гибридирует эти изображения и возникает иллюзия объема. При этом, чем на большем расстоянии друг от друга расположены глаза, тем лучше воспринимается глубина изображения. Именно поэтому у некоторых животных глаза находятся на конце гибких стебельков: так объем воспринимается лучше всего.

Свет – это волна, имеющая колебательный процесс в разных плоскостях, к примеру, в вертикальной и горизонтальной (обыкновенный и необыкновенный лучи или явление поляризации света). Для получения объёмного изображения можно использовать 3D-очки из поляризованного стекла, благодаря которым левый и правый глаз получают два разных поляризованных изображения. Таким способом можно создавать полноцветные, а не красно-синие объёмные изображения. Поляризованная линза пропускает только световые колебания определенной направленности, т. е. из одной плоскости. Эффект трехмерного изображения возникает в результате того, что стекла очков поляризованы в разных направлениях (плоскостях). В более сложном варианте получения трехмерного изображения можно подавать поляризованные изображения прямо на контактные линзы.

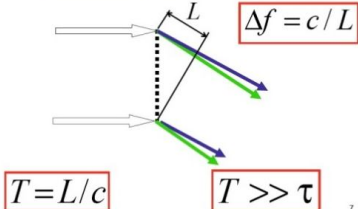
Трехмерное телевидение уже появилось на потребительском рынке. В настоящее время требуется наличие очков для получения эффекта объёмного изображения. Очки могут быть заменены двояковыпуклыми линзами, при этом телеэкран должен изготавливаться таким образом, чтобы выдавать для глаз два различных изображения под разными углами. Каждый глаз зрителя будет видеть свое изображение, а вместе они создадут иллюзию трехмерного изображения. Эта система обладает рядом недостатков: голова человека должна быть правильно расположена; каждый глаз должен находиться в предназначенной, именно для него, точке. Принцип действия такого телевидения основан на оптической иллюзии. Иногда встречаются рекламные щиты, изображения на которых изменяются по мере того, как движение наблюдателя происходит вдоль них. Два изображения раскладываются на множество тонких полосок, которые затем укладываются вперемешку, составляя композитное изображение. Затем это изображение накрывается своеобразной линзой — стеклянным листом с множеством вертикальных пазов, причем каждый паз размещается точно над двумя полосками. Пазы имеют такую форму, чтобы под одним углом видна была одна полоска, а под другим - другая. Поэтому двигаясь мимо такой картины видно, как одно изображение внезапно превращается в другое, а затем обратно. Трехмерное телевидение заменит неподвижные изображения в этой системе движущимися, и 3D-эффект будет достигаться без применения специальных очков.

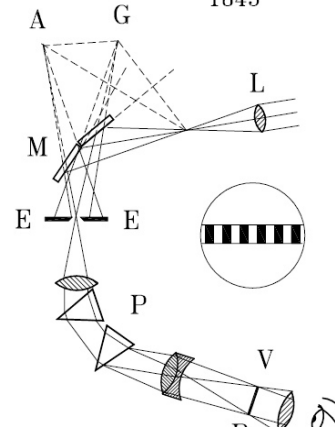
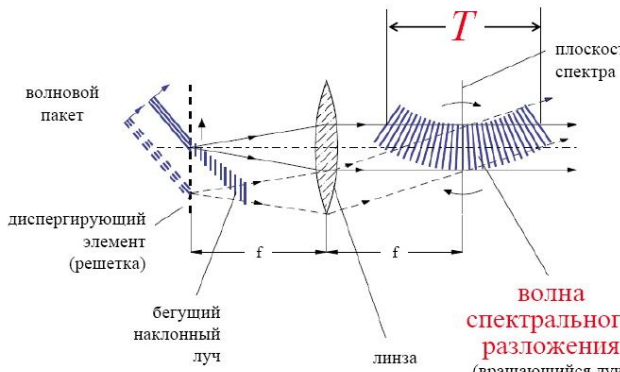

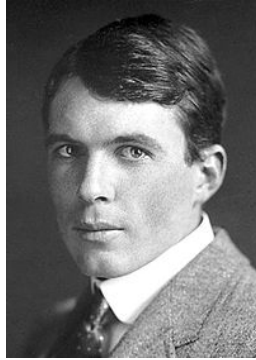
Одним из видов трехмерного изображения является голограмма. При отсутствии очков человек видит точный волновой фронт трехмерного изображения, как если бы изображенный объект в реальности находился перед вами. Голограммы известны уже несколько десятилетий. Основные этапы развития голографии представлены в *таблице*.

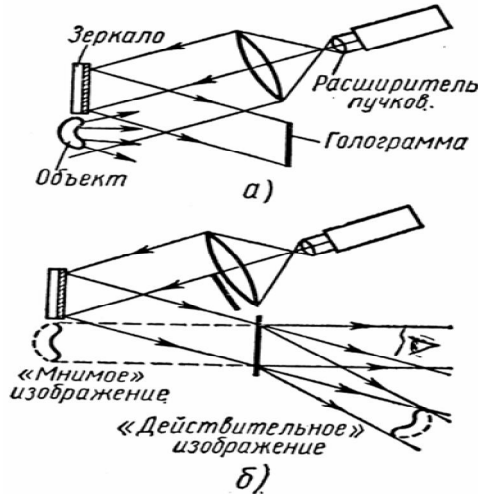
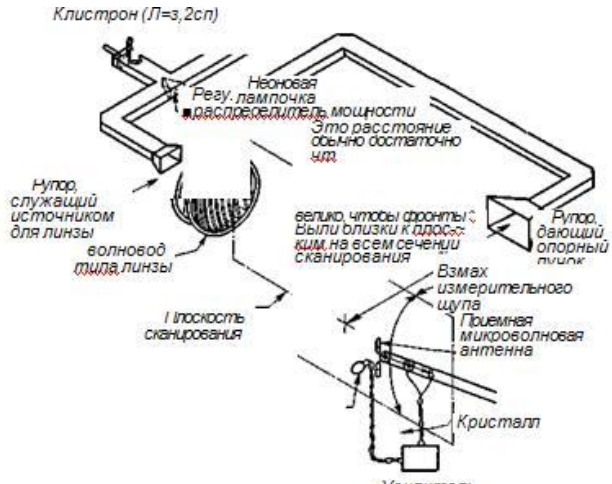
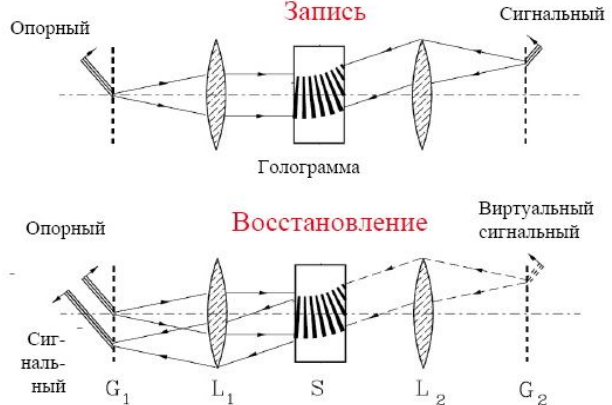
Теперь голограммы можно увидеть на выставках, открытках и кредитных карточках. Проблема заключается в трудности изготовления голограмм.

При создании голограммы лазерный луч разделяется на два. Один луч направляется на объект, изображение которого необходимо получить, затем отражается от него и попадает на специальный экран. Второй луч направляется непосредственно на экран. Взаимодействие двух этих лучей создает на экране сложную интерференционную картину, содержащую «застывшее» трехмерное изображение объекта. Это изображение закрепляется на специальной пленке, покрывающей экран. Затем, если сквозь экран пропустить другой лазерный луч, в пространстве появится трехмерное изображение объекта [2].

### Исторические периоды развития голографии в дизайне

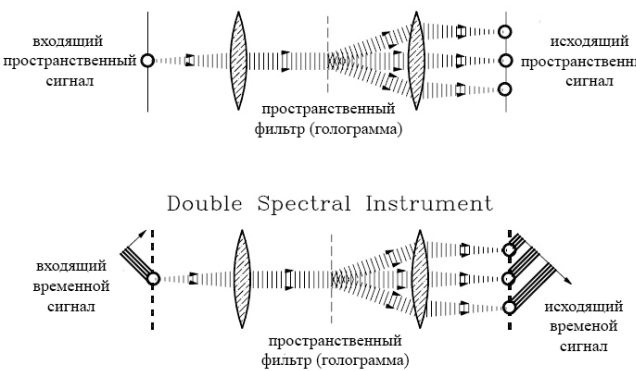
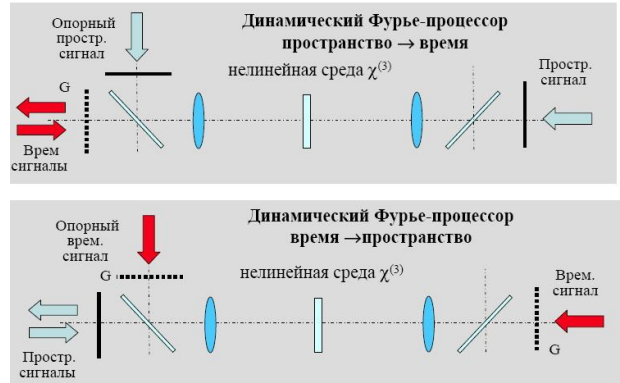
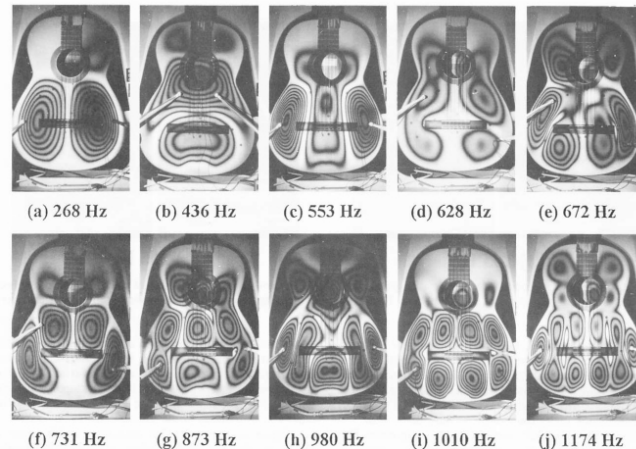

Дата	Этап	Изображение
1	2	3
1666	И. Ньютон впервые получил разложение света в спектр (дисперсия)	
1821	Й. Фраунгофер описал свойства дифракционной решетки и ее применение при определении длин световых волн	
1822	Ж. Фурье создал теорию тригонометрических рядов (рядов Фурье). Математическая модель процесса «пространственной фильтрации» является трансформацией Фурье. Эта модель используется для преобразования временного сигнала (модулированной волны, звука и т. д.), а также пространственного сигнала (например, изображения), т. е. временная функция может выражаться через функцию её спектрального распределения	<p><math>F(t)</math> – временная функция</p> <p><math>f(\omega)</math> – функция распределения по спектру временных функций</p> $f(\omega) \Leftrightarrow F(t)$ $F(t) = \frac{1}{\sqrt{2\pi}} \int_{-\infty}^{\infty} f(\omega) e^{-i\omega t} dt$ $f(\omega) = \frac{1}{\sqrt{2\pi}} \int_{-\infty}^{\infty} F(t) e^{i\omega t} dt$

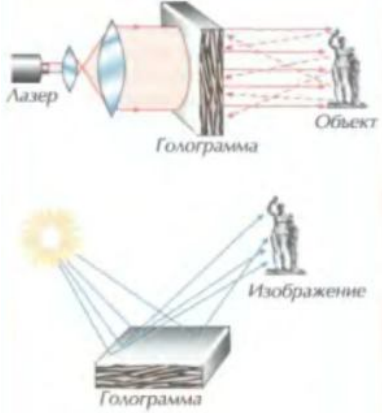
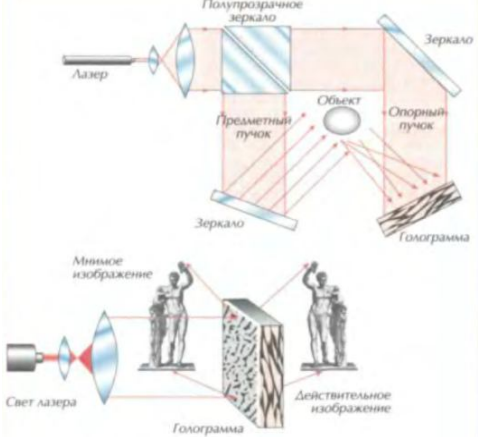
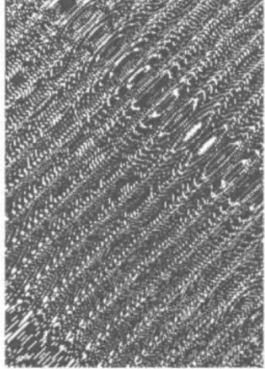

1	2	3
1845	<p>Ж. Фуко и И. Физо были поставлены первые опыты, демонстрирующие фазовую структуру оптического спектра - наблюдение полосы двухлучевой интерференции в спектре белого света - канавчатый спектр</p>	<p style="text-align: center;">Foucault and Fizeau Experiment 1845</p> 
1910-е	<p>Л. Гуи, Л. Релей и А. Шустер исследовали разложение света на гармонические составляющие в соответствии с теоремой Фурье, то есть предложили считать природу белого света последовательностью нерегулярных импульсов [6]</p>	
1912-1914	<p>М. Вольфке (профессор Варшавского политехнического института) провел исследовательские работы в области общей теории изображения самосветящихся и несамосветящихся объектов и о возможности оптического изображения молекулярной решетки [5]</p>	
1942	<p>У. Л. Брэгг в статье «Рентгеновский микроскоп» предложил метод визуализации кристаллической решетки с помощью процесса дифракции на дифракционной картине, полученной в рентгеновских лучах</p>	

1	2	3
1947	Д. Габор в ходе экспериментов по увеличению разрешающей способности электронного микроскопа получил первую голограмму	
1951	К. Гарвий получил первую микроволновую голограмму	
1959	Член-корреспондент Академии наук СССР Ю. Н. Денисюк создал установку для получения голографического изображения	

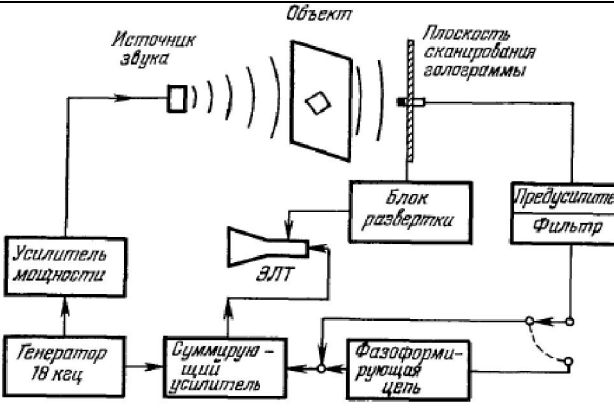



1	2	3
1960	<p>Российские академиками Н. Г. Басов, А. М. Прохоров и американский ученый Ч. Таунс в результате фундаментальных исследований по квантовой электронике создали первый оптический квантовый генератор (ОКГ) или лазер</p>	
1960	<p>Т. Маймам сконструировал импульсный лазер на рубине, что позволило фиксировать на голограмме подвижные объекты</p>	
1960-е	<p>В Институте физики НАН Украины под руководством академика НАН Украины М. С. Бродина и члена-корреспондента НАН Украины М. С. Соскина были развернуты исследования в области квантовой электроники и голографии</p>	
1962	<p>Э. Лейт и Ю. Упатниекс создали первую объемную пропускающую голограмму, восстанавливаемую в лазерном свете (классическая схема записи голограмм – голограммы Лейта - Упатниекса)</p>	 <p>1 - лазер  2 - полупрозрачное зеркало  3 - зеркало  4 - расширяющие линзы  5 - опорный пучок  6 - предметный пучок  7 - объект  8 - фотопластинка</p>


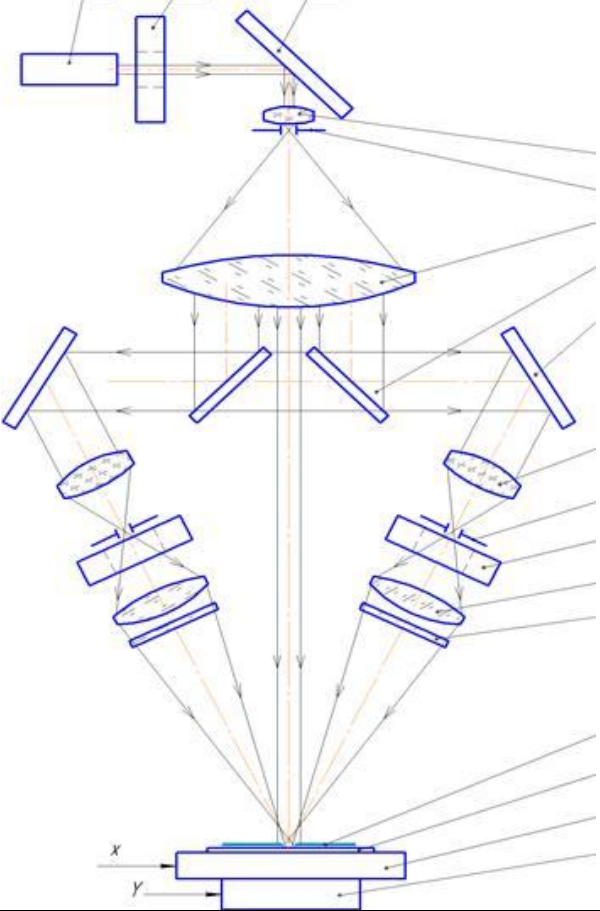


1	2	3
1963	Ван-дер - Люгт предложил голографический метод синтеза комплексных пространственных фильтров на основе метода Фурье	
1964-1966	Появились первые работы в области нелинейной спектроскопии	
1965	Методом Паулла – Стетсона было получено изображение звучащей гитары [4]	
1967	Первый портрет на основе голограммы был получен при использовании твёрдотельного (рабочий элемент рубин) лазера	



1	2	3
1968	<p>Ю. Н. Денисюк впервые получил голограммы, позволяющие воспроизводить объемные изображения только в отраженном белом свете (голограммы Денюсика)</p>	
1969	<p>Стивен Бентон изготовил пропускающую голограмму, видимую в обычном белом свете (радужные голограммы)</p>	
1969	<p>Ж. А. Жордан ввел понятие киноформ. Киноформ – это синтетическая фазовая голограмма, рассчитанная ЭВМ и обладающая особыми свойствами. Воспроизводит фронт волны без паразитной дифракции и без центрального члена (любого порядка) [1]</p>	 <p>Искусственная голограмма нескольких точек полученная на ЭВМ</p>
конец 1960х начало 1970х	<p>Pieter J. Van Heerden из компании Polaroid первым предложил идею голографической памяти</p>	



1	2	3
<p>конец 1960х начало 1970х</p>	<p>Ж-Ш Вьено, П. Смигальский и А. Руайе осуществили экспериментальные работы по использованию рентгеновских лучей в голографии, а так же разработка акустических и магнитных голограмм [1]</p>	
<p>1970-е</p>	<p>Институт физики НАН Украины (В. Б. Марков, С. Г. Одулов и А. Н. Тимошенко) в сотрудничестве с Министерством культуры (И. Г. Явтушенко) и при поддержке ЮНЕСКО начал производство высококачественных объемных художественных голограмм по методу Ю. Н. Денисюка</p>	
<p>1971</p>	<p>Ю. Н. Денисюку присуждена Ленинская премия за цикл работ по голографии</p>	
<p>1974</p>	<p>Институту физики НАН Украины присуждена государственная премия УССР за создание лазеров с перестраиваемой частотой</p>	
<p>1974</p>	<p>Проф. В. Г. Комар (НИКФИ) разработал оригинальные принципы голографического кинотеатрального кинематографа</p>	

1	2	3
1976	Снят первый голографический фильм-ролик в когерентном свете импульсного лазера и осуществлена проекция изображения на изобретенный и изготовленный в НИКФИ голографический экран размером $0,6 \times 0,8$ м	
1977	Л. Кросс получил мультиплексную голограмму, как результат неоднократной регистрации волнового фронта фотокамерой, находящей в одной плоскости, но при экспонировании каждый раз меняются координаты расположения фотокамеры в этой плоскости	
1982	Институту физики НАН Украины присуждена государственная премия СССР за разработку физических основ динамической голографии	

1	2	3
1984	<p>В НИКФИ впервые была осуществлена съемка и проекция изображения короткометражного экспериментального голографического кинофильма с трехмерным цветным изображением</p>	 <p>Рис. 17. Схема получения голографического кинофильма с помощью фокусирующей системы.  1—объект; 2—линза; 3—поворотное зеркало; 4—клин; 5—лазер; 6—зеркало; 7—объектив; 8—фотопленка; 9—линза; 10—лентопротяжный механизм.</p>
1986	<p>А. Секе сделал предложение о создании источника когерентного излучения в приповерхностной области материала путем облучения его рентгеновским излучением</p>	
1988	<p>Д. Бартон (нобелевский лауреат) предложил метод для восстановления трехмерного изображения, основанный на использовании Фурье-подобных интегралов и продемонстрировал его эффективность на примере теоретически рассчитанной голограммы для кластера известной структуры</p>	
1990	<p>Профессор Харп провёл первое восстановление трехмерного изображения атомов в реальном пространстве по экспериментальным данным для поверхности Cu(001)</p>	

1	2	3
1999	Профессор А. И. Фишман представил основные принципы действия киноформных элементов	 Казанский (приволжский) федеральный университет 
2000	Международный центр «Институт прикладной оптики» Национальной Академии наук Украины создал совместное предприятие «Голография»	
2013	СПГУТД, каф. ТХОМиЮИ д.т.н., проф. Л.Т. Жукова и асп. В. А. Хмызникова разработали объекты дизайна с использованием голографических изображений, являющихся доминантными элементами художественно-эстетических композиций	

Голографическое телевидение обладает некоторыми особенностями. Во-первых, изображение должно проецироваться на экран. Находясь перед экраном, можно видеть точное трехмерное изображение объекта. При просмотре телепередачи по голографическому телевизору движение зрителя перед экраном вызывает соответствующее изменение изображения. Однако настоящую техническую проблему, из-за которой до сих пор нет голографического телевидения, представляет хранение информации. Настоящее трехмерное изображение содержит громадное количество информации, во много раз больше, чем обычное двумерное. Компьютер непрерывно обрабатывает двумерные изображения; они разбиты на крохотные точки — пиксели, и изображением каждого пикселя управляет микротранзистор. Но в трехмерном кино кадры должны сменяться с частотой 30 кадров в секунду. Несложный расчет показывает, что количество информации, необходимой для генерации движущихся трехмерных изображений, намного превосходит возможности сегодняшнего Интернета.

К середине века эта проблема, возможно, будет решена, ведь ширина интернет-канала растет экспоненциально.

Одним из вариантов трехмерного телевизора может быть экран в форме цилиндра или купола, внутри которого размещается зритель. На эк-

ран проецируется голографическое изображение, и зритель оказывается в окружении объемных фигур, очень похожих на реальные.

Другое достижение в современной оптической науке позволяет использовать для получения новых объектов дизайна и его элементов, в частности, в интерьерах помещений, метода «оптической маскировки». Это инновационный процесс в создании художественных стилей будущего [3].

Один способ сделать объект отчасти невидимым — это сфотографировать вид позади него и затем спроектировать это изображение непосредственно на поверхность объекта или на некий экран перед ним. Если посмотреть спереди, то покажется, что объект стал прозрачным и свет каким-то образом проходит сквозь него.

Этим процессом, известным под названием «оптическая маскировка», серьезно занимался, в частности, Наоки Каваками из лаборатории «Тати» Токийского университета. Он утверждает, что: «Эту технологию можно было бы использовать, чтобы помочь пилотам увидеть посадочную полосу сквозь пол кабины или водителям как следует осмотреться вокруг при парковке автомобиля». «Плащ» Каваками покрыт крошечными светоотражающими бусинками, работающими подобно киноэкрану. То, что происходит сзади, снимается на видеокамеру. Затем это изображение поступает в видеопроектор, который, в свою очередь, проецирует его на плащ спереди. Создается впечатление, что свет пронизывает объект насквозь.

Прототипы плащей с системой оптической маскировки уже созданы в лаборатории. Если посмотреть точно спереди на объект в таком плаще, кажется, что он исчезает, потому что видно только изображение того, что происходит позади. Но если наблюдатель немного сдвинется, а изображение на плаще при этом останется прежним, станет понятно, что это всего лишь иллюзия. В системе более реалистичной оптической маскировки необходимо будет создавать иллюзию трехмерного изображения. Для этого потребуются голограммы.

Голограмма — это трехмерное изображение, созданное лазерами. Можно сделать объект невидимым, если сфотографировать фон за ним при помощи специальной голографической камеры и воссоздать его затем на специальном голографическом экране перед ним. Наблюдатель увидит перед собой голографический экран с изображением всего, что на самом деле находится впереди, за исключением человека. Выглядеть будет так, как будто объект просто пропал. На его месте окажется точное трехмерное изображение фона. Даже сдвинувшись с места, наблюдатель не сможет определить истинную физическую картину.

Голографическая невидимость ставит перед исследователями очень серьезные проблемы: - создание голографической камеры, способной делать по крайней мере 30 снимков в секунду;



- хранение и обработка всей этой информации;
- необходимость проецировать изображение на экран так, чтобы оно выглядело реалистично.

В Санкт-Петербургском государственном университете технологии и дизайна (СПГУТД), на кафедре ТХОМ и ЮИ доктор технических наук, профессор Л.Т. Жукова и аспирант В. А. Хмызникова разработали объекты дизайна с использованием голографических изображений, являющихся доминантными элементами художественно-эстетических композиций. На рисунке 1 представлен дизайнерский проект интерьера с доминантными модулями – это панно, на которых находится голографическое изображение исполнителей музыкальных произведений. Они предназначены для домашних кинотеатров «умных домов» и звуковых студий, оснащающихся техникой класса Hi-End, где требования ко всем компонентам стереосистемы имеют особый подход.



Дизайнерский проект интерьера с доминантными модулями–панно с голографическими изображениями исполнителей музыкальных произведений

### Литература

1. *Вьено, Ж.-Ш.* Оптическая голография развитие и применение / Ж.-Ш. Вьено, П. Смигильский, А. Руайе. – М.: Мир 1973. – 211 с.
2. *Каку, М.* Физика будущего / М. Каку; Пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2012. – 584 с.
3. *Каку, М.* Физика невозможного / М. Каку; Пер. с англ.– М.: Альпина нон-фикшн, 2012. – 456 с.

4. *Островский, Ю. И.* Голография и её применение / Ю. И. Орловский. – Л.: Наука, 1973. – 178 с.

5. *Пекара, А.* Новый облик оптики / А. Пекара; Пер. с польск; под ред. Р. В. Хохлова. – М.: Сов. Радио, 1973. – 263 с.

6. *Франкфурт, У. И.* Творцы физической оптики / У. И. Франкфурт. – М.: Наука, 1973. – 351 с.

## УДК 748.5

**А. А. Якушкина**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Техника «Тиффани» в современном интерьере**

Цветное стекло таит в себе тончайшие нюансы оттенков, раскрывающихся при взаимодействии со светом. Витраж, пройдя долгий путь в своем развитии, сегодня предстает перед нами во всем своем многообразии.

В настоящее время, одной из самых популярных техник изготовления витража является «Тиффани». Данная техника изобретена американским ювелиром Луисом Комфортом Тиффани в конце XIX века. Суть ее такова: подготовленные к сборке стекла оборачивают по всему периметру узкой полоской меди, затем спаивают с обеих сторон оловом. Собранные этим способом витражи отличаются меньшим весом, большей прочностью, меньшей толщиной паечного контура и возможностью использовать стекла очень маленького размера. Благодаря этим особенностям стало возможным придавать витражам любые, даже самые причудливые формы, что и было подтверждено Л.К. Тиффани производством своих знаменитых наборных абажуров [1].

Среди заслуг Л. К. Тиффани можно выделить создание нового вида стекла, получившего название «Фавриль» (*рисунки 1, 2*), покрытого переливающейся радужной пленкой. Оно становится известным с 1893 года, когда автор получает патент на изготовление стекла с иризацией поверхности (окуривание стекла парами солей металла). Тиффани обрабатывал поверхность горячего изделия жидкой смесью хлористого олова с нитратом бария, и на поверхности стекла появлялась металлическая пленка с радужными переходами от зеленовато до красного и голубого тона [2].

Помимо стекла «фавриль» в витражном искусстве также имеет широкое применение «стекло Тиффани», или опалесцентное (опаловое) стекло (*рисунки 3, 4*). Нередко оно окрашено не в один цвет, а в несколько,

кроме того, способно отражать свет и может иметь разную степень прозрачности [3]. Поверхность мрамора, перистые облака, морской штиль - все это может повторить опаловое стекло. Каждый лист этого стекла уникален, так как создается вручную. Данное стекло позволяет имитировать самые разнообразные поверхности, будь то дерево или камень, вода или небо, растительность или складки одежды. Добиваясь разнообразия оттенков и фактур, витражи с использованием опалового стекла могут конкурировать с полотнами живописцев.



Рисунок 1. Луис Комфорт Тиффани. 1895-1898 гг. Стекло фавриль, резьба.



Рисунок 2. Луис Комфорт Тиффани. 1908 г. Стекло фавриль.



Рисунок 3. Джорж Ла Фарж. 1896 г. Рыба и Цветущая ветка. Витраж



Рисунок 4. Настольная лампа в технике Тиффани

Сегодня витраж стал популярен настолько, что его можно увидеть практически везде. Благодаря возрождению интереса к цветному стеклу, появлению новых технологий изготовления, многообразию использования,



витраж стал доступен каждому.

В настоящее время витражи «Тиффани» широко применяются для декорирования интерьера. Они не только способны его украсить и создать в нем уют, но также позволяют зрительно увеличить пространство и изменить общее настроение помещения. Витражи в технике «Тиффани» используются для заполнения оконных и дверных проемов, мебельных фасадов, потолочных конструкций. Декоративная композиция из цветного стекла преобразует интерьер, делает его уникальным и оригинальным. Эта технология дает неограниченные возможности, как для поиска идей, так и для их воплощения в таком удивительном материале, как стекло. Так, например, эффектно смотрится оформленный на потолке витраж, изображающий звездное небо, или же райский сад за окном.

Одним из актуальных элементов современных интерьеров являются витражные перегородки и ниши. Подсвечивая их специальным образом, добиваются зонального разделения помещений, а также зрительной иллюзии окна, аквариума, пейзажа и т.п. Необычайно эффектно выглядят светильники и абажуры с витражными элементами, которые могут быть дополнением к любому интерьеру [4]. Технологические возможности позволяют выполнить даже самые необычные формы, повторить изящество природных мотивов. Современные мастера, являясь последователями Л.К. Тиффани, создают удивительные произведения искусства из стекла. Помимо крупногабаритных предметов для интерьера также распространены и мелкая пластика: подсвечники, часы, настенные панно, различные сувениры и украшения. В технике «Тиффани» декорируют зеркала и рамки для фотографий.

Изделия, воплощенные в технике «Тиффани», отличаются изяществом форм, «воздушностью» конструкций, тончайшей проработкой нюансов. В любое время суток, при любой погоде, витраж в интерьере будет выглядеть по-новому, каждый раз меняя сочетание цвета и тени. Заполняя помещение многообразием радужных оттенков, игрой света и тени, цветное стекло привнесет в обыденный мир нотки счастья и волшебной сказки.

### Литература

1. *Румянцев, В.* Искусство витража. / В. Румянцев // URL: [http://vadrum.narod.ru/iskusstvo\\_vitrazha/](http://vadrum.narod.ru/iskusstvo_vitrazha/) (дата обращения 28.02.2013).
2. «Тиффани» стекло // URL: [http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь\\_изобразительного\\_искусства/«Тиффани»\\_стекло/](http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь_изобразительного_искусства/«Тиффани»_стекло/) (дата обращения 28.02.2013).
3. *Цветное* стекло // URL: [http://www.ineuro.ru/ramka\\_cvetok.html](http://www.ineuro.ru/ramka_cvetok.html) (дата обращения 28.02.2013).
4. *Сидоренко, М.* Витражи в интерьере / М. Сидоренко // URL: [http://www.vitragspb.com/page/vitrazh\\_interjer/](http://www.vitragspb.com/page/vitrazh_interjer/) (дата обращения 28.02.2013).

**М. Н. Ковалева**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Развитие европейского костюма в контексте формирования архитектурного стиля эпохи модерн**

Стиль модерн начал складываться ещё в 1880–90-е гг. как альтернатива преобладающей тогда эклектике. Художники и архитекторы мечтали о синтезе всех искусств и создании гармоничной среды обитания, о преобразовании жизни средствами искусства. В этом смысле концепция искусства модерна, несомненно, была социальной утопией, возникшей как реакция на последствия технического прогресса и рациональность XIX века.

В этот период предстояло разрабатывать несколько десятилетий проблему формирования среды человека, впервые достаточно серьезно поставленную в конце XIX – начале XX века и получившую в дальнейшем значительное развитие среди проблем синтеза искусств. Именно в разработке этой проблемы модерну удалось стать стилем - в полном смысле этого слова. «И хотя творчество художников модерна было подчас исполнено неразрешимыми противоречиями, оно получало в высших своих проявлениях те преимущества, которые обычно дает явлениям искусств принадлежность к определенному стилю» [1, с. 270].

Как всякий стиль, модерн претендовал на создание синтеза искусств. Когда возникает вопрос о синтезе искусств, трудной проблемой оказывается формулировка этого понятия. «Синтез легко описать, но не формулировать. В это описание войдут: соединение произведений различных видов искусств в единое целое» [1, с. 189]. Новым качеством, к которому стремились создатели модерна, была целостность художественного замысла. Новая среда, которая создавалась средствами архитектуры, монументальной живописи, скульптуры, должна была оказывать на человека сильное эмоциональное воздействие, окружать красотой, способствуя его «перерождению».

Несоответствие между конструкцией и декором, которое достигло апогея в эклектике, преодолевалось путем художественной интерпретации утилитарной формы. Вещь теряла свою обособленность и становилась неотделимой частью целостной системы.

Поэтому костюм был таким же объектом интереса и приложения творческих усилий мастеров модерна, как и архитектура, живопись, интерьер, мебель, книжная графика, прикладное искусство. Важной идеей модерна было создание предметно-пространственной среды, соответствующей индивидуальным вкусам и потребностям человека. Костюм представлялся неотъемлемой частью этой среды.

Модерн выступает под лозунгом современности и новизны, в этом его историческая прогрессивность. Архитекторами модерна осознаётся роль утилитарного назначения сооружений. Они ввели в строительную практику не одну функциональную схему новых типов зданий. Модерн завершил творческие поиски XIX века и стал основанием для развития архитектуры XX столетия. Наступившей эпохе он оставил новые материалы и конструкции, новые представления о форме и пространстве, плоскости и линии.

В модерне сложно переплетаются положительные и отрицательные стороны эпохи, черты рационализма с эстетизированным индивидуализмом, ставка на новую строительную технику с неповторимостью, оригинальностью формы. Е. И. Кириченко так характеризует особенности стиля модерн: «Формула его целостности скорее в единстве интерпретации принципов, чем в единообразии форм» [2, с. 302]. Внутренние противоречия модерна получают отражение и в том, что объёмная пластика строится под большим воздействием функционально-конструктивных принципов, а пластика поверхности подчиняется декоративно-символическим тенденциям. Изошрённый, сугубо индивидуализированный пластический декор откровенно накладывается на стену, оплетает оконные и дверные проёмы, выступая в виде «чистого» украшения.

Архитекторы модерна при формировании планов и композиций зданий смело шли на применение асимметричных решений в группировке объёмов и расположении окон и дверей. Отдельным частям домов и декоративным элементам придавались обтекаемые формы, неопределённые, вялые очертания. Применялись манерные, абстрактные и растительные мотивы, среди которых отдавалось предпочтение вьющимся цветам, болотным растениям, водорослям. Ряд орнаментальных мотивов модерна заимствован был из искусства Дальнего Востока, прежде всего Японии.

Новаторами в области модерна выступили бельгийские архитекторы Виктор Орта и Анри ван де Вельде, испанский архитектор Антонио Гауди, шотландский архитектор и художник Чарльз Ренни Макинтош, русские архитекторы Федор Лидваль и Федор Шехтель.

В 1895 г. ученый и художник Герман Обрист выполнил вышивку с изображением петлеобразно вьющегося стебля цветка цикламена, эту характерную изогнутую линию назвали «ударом бича» и она стала главным символом стиля модерн. «При упоминании о модерне предстают силуэты костюмов и шляп, текучие струящиеся линии дамских платьев, книги и журналы, набранные особым шрифтом с «капризным» очертанием литер, сплетающихся в прихотливый орнамент, рисунок блеклых увядающих лилий и ирисов, покрывающий ткани и обои, афиши театральных спектаклей, художественных выставок, броши в виде стрекоз и т.д.» [3, с. 6]. В архитектуре изогнутую линию впервые применил бельгиец Виктор Орта в интерьерах особняка Тассель (1892-1893).

Особняк Тасселя - небольшая четырехэтажная постройка, втиснутая между соседними зданиями и выходящая на красную линию застройки торцовым фасадом. В постройке этого особняка Орта отказался от привычного ордерного решения. Пространство первых этажей брюссельских домов традиционно просматривалось насквозь: в них устраивали служебные помещения, связанные с двором. Виктор Орта сохранил этот прием, но использовал его иначе. Вестибюль восьмигранной формы, ограничен только металлическими конструкциями и плавно переходит в гостиную и лестницу. Гостиная поднята на пол-этажа по сравнению с вестибюлем и огорожена тонкими металлическими колоннами. Лестница, ведущая на второй этаж поражает изяществом изогнутых маршей. Металл для Виктора Орта - живой, органичный материал, способный превращаться то в травы, то в цветы, то в струи воды. На колоннах «растут» металлические, прихотливо сплетающиеся ветки и листья. Их окружает тонкий орнамент кованых лестничных ограждений, яркие краски витражей, геометрический узор мозаичных полов и мерный ритм невысоких настенных панелей, разделяющих пространства на зоны. Чудесный мир металла, стекла и света превратил творение Орта в уникальное жилище, удобное и одновременно далекое от реальности. Эти принципы, выработанные в особняке Тасселя, еще более последовательно будут реализованы в следующей замечательной постройке мастера - в особняке Сольве в Брюсселе (1895-1900).

Другое крупное явление, порожденное Бельгией в 90-е годы, - творчество знаменитого мастера Анри ван де Вельде.

Анри ван де Вельде был личностью исключительной и одновременно типичной для нового стиля. Начиная с живописи, пройдя курс в Академии изящных искусств в Анвере, сблизился с импрессионистами, с французскими поэтами-символистами, был под влиянием Морриса, выступал как теоретик, ставя проблемы синтеза искусств, орнамента, нового стиля, и наконец обрел себя как мастер архитектуры, проектировщик интерьера, мебели, предметов прикладного искусства, средств декорации и т.д. Анри ван де Вельде был художником, в творчестве которого более всех проявился «глобальный синтез» [1, с. 98]. Речь идет о его собственном доме «Блюменверф», построенном в Уккле, близ Брюсселя, в 1896 г.

Если сама архитектура этого дома, похожего на английский коттедж, еще не очень выразительна и не содержит доминирующих элементов модерна, то все остальное – мебель, различные резные украшения, детали, сделанные из меди, картины, платье жены, созданное по эскизам художника - все подчинено единому ритму, имеет определенный «линейный модуль» [1, с. 99]. Линия Анри ван де Вельде, как и у Виктора Орта, тоже гнутая, но без лишних узоров, более простая, имеющая тенденцию выпрямиться. В ней заложена возможность того перехода к новой архитектуре, который произойдет в XX столетии.

Анри Ван де Вельде стремился выразить свое ощущение стиля модерн целостно, во всем, от живописи и графики до проектирования зданий, оформления интерьера, мебели, светильников, посуды, декоративных панно, книжных переплетов и даже собственноручно им выполненного платья для своей жены, гармонирующего со всей обстановкой дома. В дальнейшем это стало главным принципом искусства модерна. Архитекторы задумывали и воплощали свои проекты целиком, вплоть до «последнего гвоздя»: дверной ручки, светильника, оконного переплета или вентиляционной решетки, которая неожиданно могла стать главным декоративным акцентом всего ансамбля.

В архитектурных формах модерна в равной степени присутствует как горизонтальное и вертикальное членение, так и отсутствие оных, пропорциональные соотношения самые различные, поскольку эти средства выразительности выполняют декоративную функцию в решении пластики поверхности, зачастую скрывая конструктивную основу. Криволинейная пластика порой придаёт архитектурным сооружениям причудливые, фантастические формы не только за счёт решения фасада, но и плана.

Определить границы стиля модерн в costume достаточно сложно. В некоторых источниках его относят к costume S-образного силуэта, в некоторых - к стилю Поля Пуаре. Скорее всего, эти стили являются фазами одного переходного периода, реформаторского движения за возрождение женского платья без корсета.

В моде конца XIX в. господствуют два противоположных направления: одно подчинено спорту, другое - модным салонам. С одной стороны преобладает функциональность, с другой - декорация. Требованием консервативной моды была женщина-цветок, женщина салонов, театров и различных развлечений, эта женщина ещё стянутая корсетом. С другой стороны начинается настоящее движение против корсетов.

Только в конце XIX века мода создаёт новый тип одежды с юбкой клёш и «ветчинообразными» рукавами, помогающий созданию как спортивной, так и вечерней одежды в стиле модерн, придающий фигуре «S»-образную форму.

В costume в период 1890-1909 гг. новый стиль проявился в претенциозных и вычурных формах, отразивших чувственное понимание красоты. В costume преобладают горизонтальные членения. Форма костюма подчинена криволинейной пластике, равно как и профильный S-силуэт. В пропорциональных соотношениях преобладает принцип «золотого сечения», где меньшей частью является лиф. Юбка по объему значительно уменьшается в верхней части, перемещаясь вниз в виде клешения.

Период 1910-1914 гг. характеризуется стилем выдающегося французского модельера Поля Пуаре, который коренным образом изменил представление о моде, убрав из нее корсет. Чёрные платья, «ниспадающие с

плеч безнадежно печальными складками» (как характеризует Гана Квапилова моду конца столетия), сменились блестящими сверкающими красками фовистов. Около 1900 года пёстрые краски Востока совершенно овладевают Парижем. Пуаре предлагает туалеты, носящие как отпечаток истории (платье в виде туники и пеплос) так и отпечаток Востока.

Стиль «Пуаре» в костюме отличается завышенной линией талии, что сказывается на пропорциональных соотношениях верхней и нижней частей костюма. Общий силуэт приближается к овалу, но в построении формы костюма участвуют трапециевидные элементы в виде рукавов и элементов лифа. Членения наблюдаются как вертикальные, горизонтальные, так и диагональные, в иных случаях отсутствуют вовсе и решаются по принципу ниспадения за счёт использования опорного плечевого пояса. Достаточно часто применяется асимметричное решение композиции костюма. Изменяется длина костюма, она, как и в период стиля ампир, открывает щиколотку. В дальнейшем эти яркие мотивы разовьются в стиле ар деко.

Итак, в композиционном решении форм архитектуры и костюма стиля модерн наиболее четко читаемой характерной чертой является использование криволинейной пластики и овала, как в решении общей формы, так и декоративных элементов.

Модерн в начале XX века постепенно переходит в свою позднюю «конструктивную» стадию, которая ярко проявилась в творчестве Чарльза Ренни Макинтоша, Йозефа Хоффмана, Петера Беренса, Федора Лидваля. Значение декоративного убранства на фасадах зданий снижается, и главное внимание переносится на эстетическую выразительность основных конструктивных элементов, пропорции фасадных плоскостей, окон, простенков, отдельно стоящих опор. Позже эти идеи получают яркое воплощение в архитектуре и костюме конструктивизма и ар деко.

Таким образом, на основании исследования взаимосвязи архитектуры и костюма эпохи модерна можно сделать следующие выводы:

1. В композиционном решении форм архитектуры и костюма наиболее четко читаемой характерной чертой является использование криволинейной пластики и овала, как в решении общей формы, так и декоративных элементов. В архитектуре применяется изогнутая линия, а в костюме S-образный силуэт.

2. Для модерна характерно создание единой предметно-пространственной среды, неотъемлемой частью которой являются архитектура и костюм. Диалог моды и архитектуры достиг своего расцвета в конце XIX – начале XX веков, во времена модерна, а затем ар деко. Архитекторы того времени – Петер Беренс, Анри ван де Вельде и художники Венских мастерских – экспериментировали с дизайном женской одежды.

3. Характерной чертой модерна было подражание природе и использование флористических мотивов во внешнем и внутреннем убранстве

зданий и в декоре и силуэте костюма, женское тело напоминало тонкий изогнутый стебель растения, а пышная поднятая вверх причёска с большой шляпой походила на распутившийся цветок.

4. В архитектуре и костюме объёмная пластика строится под большим воздействием функционально-конструктивных принципов, а пластика поверхности подчиняется пышному декору, скрывающему конструкцию.

#### **Литература**

1. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 296 с.

2. *Кириченко, Е. И.* Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978. – 395 с.

3. *Борисова, Е. А.* Русский модерн / Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин. – М.: Советский художник, 1994. – 360 с.

**УДК 655.533**

**Е. И. Тюркина, С. П. Рассадина**

Костромской государственной технологической университет

### **Анализ способов иллюстрирования советских и современных детских журналов**

В настоящее время в России издается свыше 200 наименований детских журналов. Для современных детей детские журналы также интересны и востребованы, как и десятилетия назад. Особенно актуально это сейчас, когда родители стараются отвлечь полезным и развивающим чтением ребенка от излишнего увлечения компьютерными играми и Интернетом.

Предназначенные для юных граждан, детские журналы, будучи тесно связанными с педагогикой, на протяжении всей истории своего развития преследовали главную цель – развитие и воспитание юных читателей, их духовное обогащение. Детские журналы способствовали самопознанию и самосовершенствованию ребенка, помогали лучше узнать окружающий мир.

Главной задачей журналов советского периода было формирование мировоззрения и качеств человека нового советского типа – ищущего, смелого, честного, открытого, готового встать на защиту своей Родины. Поэтому в первые десятилетия в СССР издавались в основном литературно-художественные детские журналы – «Костёр», «Пионер» (с 1924), «Барaban» (1923-26), «Ласточка», «Ёж» (1928-35), «Чиж» (1930-41), «Сверчок», «Мурзилка», а также специализированные научно-популярные журналы – «Юный натуралист» (с 1928), «Юный техник» (с 1956), «Квант» (с 1969). Журналы развлекательной тематики не издавались совсем.

С началом «хрущевской оттепели» появились журналы, например, «Веселые картинки» (с 1956), в которых доля материалов, носящих политический, агитационный характер была существенно уменьшена. Стали появляться литературные произведения и иллюстрации, носящие юмористический, развлекательный характер, появились странички с конкурсами рисунков, интеллектуальными заданиями, головоломками.

Среди детских периодических изданий постсоветского периода можно выделить несколько групп:

1. Литературно-художественные журналы, издававшиеся в советское время и продолжающие издаваться в обновленном формате – «Мурзилка», «Веселые картинки», «Чиж и Ёж», «Костёр», «Барвинок» и др.

2. Новые журналы, появившиеся в 90-2000-х годах: «Автобус», «Баламут», «Веселый затейник», «Букаши», «Детское чтение для сердца и разума», «Игрушечка», «Клёпа», «Кукумбер», «Колокольчик» и др.

3. Зарубежные переводные и российские журналы, издающиеся по мотивам и с использованием главных персонажей известных мультфильмов, детских фильмов и передач – «Вини-пух», «Спокойной ночи, малыши!», «Микки Маус», «Лунтик», «WINX Школа волшебниц», «Ералаш» и др.

4. Обучающие, развивающие, игровые журналы для малышей и младших дошкольников – «Весёлые уроки», «Сканворденок» и др.

5. Научно-популярные журналы – «ГЕОлёнок», «Юный натуралист», «Юный краевед», «Детская энциклопедия» и др.

Исходя из анализа содержания современных детских журналов можно сказать, что в настоящее время детские СМИ играют в большей степени развивающую и развлекательную нежели воспитательную роль. Это связано ускорением темпа жизни, активной информатизацией общества, со смещением ценностей и, как следствие, иному отношению родителей к воспитанию ребенка. В современном молодом поколении семья и общество стремятся развить такие качества, как коммуникабельность, стремление к самореализации, рациональность, мобильность, образованность.

Для проведения сравнительного анализа были выбраны образцы советских и современных журналов: «Мурзилка», «Веселые картинки», «Простоквашино», «Фабрика загадок».

«Мурзилка» – популярный детский литературно-художественный журнал, образец стиля и качества иллюстрирования детских периодических изданий. Главной особенностью журнала является качественный подбор литературы и иллюстраций, использование произведений знаменитых авторов и художников. Иллюстраций в журнале довольно много, но они не перенасыщают страницы, хорошо взаимодействуют с текстом. Все иллюстрации нарисованы вручную, преимущественно акварелью. Композиция полосы в основном статичная и уравновешенная, радикальных динамичных решений нет. Все полосы сверстаны с полями, нет иллюстраций, иду-



ших под обрез. Цветовое решение журнала «Мурзилка» довольно спокойное, гармоничное, цвета приятные.

Особенностью иллюстрирования «Мурзилки» является использование изображений детей. Почти на каждой странице можно увидеть сцены, в которых участвуют дети: дети читают, идут в поход, мастерят. Иллюстрации с изображенными на них детьми, играют большую воспитательную роль для ребенка. Они рассказывают и показывают одновременно, «что такое хорошо, и что такое плохо», поучают и дают советы (рисунки 1а).

Современный журнал «Мурзилка» стал намного красочнее и ярче, верстка журнала – разнообразнее, хотя высокое качество иллюстрирования осталось прежним.

Обложка издания стала очень увлекательной, детальной, яркой, всегда соответствует содержанию журнала. Так, майский номер украшает нарядная весенняя обложка (рисунки 1б). Однако, несмотря на детальность и многоцветность, на страницах журнала много «воздуха», художники не боятся чистого пространства, придают ему большое значение.

Журнал «Веселые картинки» популярен своими буквами – персонажами, которые стали отражением названия журнала (рисунки 2). Благодаря оформлению названия, журнал приобрел уникальность и узнаваемость.



Рисунок 1. Журнал «Мурзилка» №1, 1928 г., №5 2012 г.

а – дети в иллюстрациях, б – обложка современного «Мурзилки»

В журнале много интересных картинок и комиксов. Все картинки яркие, но гармоничные по цветовой гамме, с множеством деталей и персонажей, их очень интересно рассматривать. Много картинок с животными и смешными добрыми персонажами.

Иллюстрации с текстом прекрасно взаимодействуют и сочетаются. Верстка журнала довольно динамична, вносит разнообразие в композицию журнала и не утомляет читателя (рисунки 2).



Рисунок 2. Обложка журнала «Веселые картинки» №10 2011 и полоса с комиксами №1, 1992 г.

#### КАРАБАС-БРАКОНЬЕР

Юрий Ковал

Однажды Буратино и Незнайка пошли гулять в заповедник.  
— А что это такое — заповедник! — спрашивал по дороге Незнайка.  
— Так звери живут спокойно. Им никто не мешает. Видишь надпись: «Охота запрещена!»



И вдруг грянул выстрел!  
— А ты говоришь — «заповедник»!  
— Это браконьер!  
Из кустов, сердито ворча, вышел Карabas.  
— Проклятье! Опять я промакнул! Ладно! Спрячусь в бочку!



В озере действительно плавала бочка, привязанная веревкой за колышек на берегу. В стенках ее были проделаны окошки, через которые можно было стрелять. Карabas спрятался в ней и стал подстергивать уток.

Детский журнал «Простоквашино» – современный красочный журнал, с большим количеством иллюстраций, преимущественно компьютерных, созданных в векторном редакторе, а также растровых фотографий персонажей детских мультфильмов.

В журнале несколько полос отведено рекламе. Она выполнена в детской игривой манере, вписывается в стиль журнала и при этом выполняет свою функцию. Верстка иллюстраций в журнале разноплановая, одновременно используются несколько видов верстки: под обрез, открытая, распашная, обтекание текста по форме иллюстрации (рисунок 3).

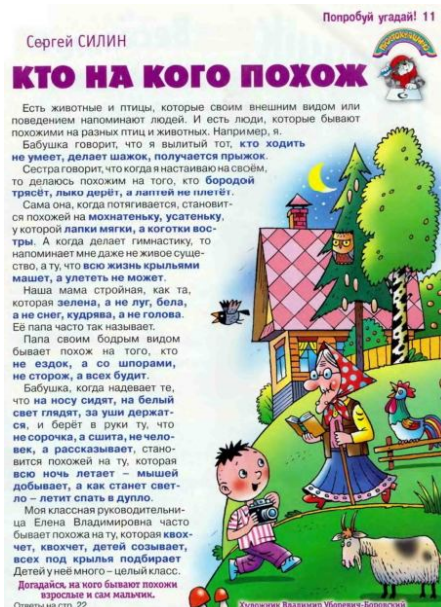


Рисунок 3. Обложка и вариант оформления внутренней полосы журнала «Простоквашино» №10, 2011 г.



На каждой странице можно заметить иллюстрированную рубрику, выделенную с использованием графического элемента – героя мультфильма дяди Федора или кота Матроскина. Такой прием, повторяясь из номера в номер, помогает ребенку ориентироваться в структуре издания.

Журнал «Фабрика загадок» – познавательно-развлекательный журнал для детей. Это яркий, пестрый детский журнал, с многочисленными кроссвордами, головоломками, интересными и увлекательными фактами и историями.

Оформление журнала находится на среднем уровне. Все иллюстрации в журнале компьютерные, нередко используется клипарт. Разнообразные виды шрифтов, обводок, цветных заливок делают журнал пестрым и аляповатым; взгляд устает от всевозможных изображений.

В журнале «Фабрика загадок» активно используются фотографии, плохо учитывается композиция полосы, иллюстрациями забивается все свободное пространство. При оформлении журнала дизайнеры часто используют яркие и неестественные цвета, неудачные цветовые сочетания, которые излишне давят на читателя и перегружают композицию страницы.

Не привлекательно смотрится, также, нагромождение различных форм. Так, на одной странице используется много геометрических форм: в обводках фигур, текстовых блоках, фоновых заливках (рисунк 4).

Таким образом, обзорный анализ номеров различных детских журналов советского и современного периодов показал, что уровень иллюстрирования журналов советского периода, не смотря на отсутствие компьютерных технологий, значительно выше большинства современных изданий. Многие журналы передавались из поколения в поколение, их собирали в большие подшивки. Даже сейчас у людей не ослаб интерес к советским детским журналам, издаются репринтные издания старых выпусков, появляются коллекционеры советских изданий, которые ведут долгий поиск того или иного номера. Все эти факты убеждают, что многим людям важны качественные печатные издания.



Рисунок 4. Обложка и полоса журнала «Фабрика загадок» № 2, 2013 г.

Иллюстрация современных журналов для детей часто обнаруживает невыдержанность стиля, чрезмерную яркость и пестроту. Эти приемы используются иногда наперекор законам дизайна с целью привлечения и удержания внимания юного читателя. Для этого оформители журналов используют слишком динамичные композиции, шокирующие фотографии, шрифт большого размера жирного начертания, яркие, кислотные цвета.

Однако, несмотря на такую явную тенденцию к использованию «запрещенных» приемов иллюстрирования, в современных печатных изданиях для детей есть качественные, добротные и с душой оформленные журналы – «Кукумбер», «Игрушечка», «Мурзилка», «Клёпа», «Чиж и ёж» и другие издания, поддерживающие традиции старой школы иллюстрирования.

Так как в настоящее время очень высока конкуренция между детскими периодическими изданиями, каждый журнал должен использовать свою уникальную концепцию, обладать индивидуальностью и удерживать в рядах своих читателей самую требовательную аудиторию – детей.

В детских журналах необходимо учитывать особенности восприятия иллюстраций детьми разного возраста. При иллюстрировании детского журнала тщательно продумывать композицию, взаимодействие текста и иллюстраций, обыгрывать обложку или разворот журнала так, чтоб ребенок заинтересовался сюжетом, цветовой гаммой и расположением иллюстрации. Необходимо помнить, что любая иллюстрация в детском издании должна являться для ребенка эстетическим эталоном, развивать и воспитывать юного читателя.

**УДК 7.035.5: 747**

**С. Г. Геворгян**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Сюрреализм в предметно-пространственной среде**

Сюрреализм (от фр. Surrealisme – свержреализм) – эстетическое течение, возникшее во Франции в первые десятилетия XX века. Наиболее ярко сюрреализм проявил себя в живописи, литературе и кинематографе Франции, Испании, США... Крупнейшие художники-сюрреалисты стали одновременно и наиболее известными живописцами XX века – это Сальвадор Дали, Хуан Миро, Макс Эрнст. Практически все произведения сюрреалистов ориентированы на интерпретацию, они изображают не предметы, а их идеи и образы. Соответственно, восприятие сюрреалистических полотен и текстов требует от зрителя и читателя определённой умственной и эмоциональной подготовки, которая позволила бы найти с ними общий язык.

Актуальность избранной темы статьи заключается, прежде всего, в существенном воздействии сюрреализма на развитие различных видов искусства начала XXI века, что вызывает все более пристальный интерес к проблематике исследования данного феномена у искусствоведов. На современном этапе обращение коллекционеров и дизайнеров объясняется тем, что он приобретает статус неиссякаемого источника новых оригинальных идей и тенденций. В этой связи вопросы, рассматриваемые в данном исследовании, приобретают особую актуальность, требуя более детального дальнейшего изучения.

Цель работы – выявить степень влияния сюрреализма в предметах интерьера и искусствоведческое и историко-культурное исследование феномена как одного из направлений дизайна. В связи с поставленной целью наиболее актуальным представляется решение следующих задач: Исследовать феномен в его историческом развитии; выявить взаимосвязь «первооткрывателей» с современными дизайнерами и как отражается сюрреализм в их работах.

Художественная волна 1920-х с её желанием революции в искусстве, с такими талантами как Жан Кокто, Сальвадор Дали, Рене Маргритт вдохновились много современные дизайнеры [1]. Некоторые дизайн объекты, созданные уже несколько десятилетий тому назад, не перестают удивлять публику до сих пор. Они так и не вписались в наш быт, да и другие дизайнеры даже не смогли сотворить нечто подобное. К подобным предметам интерьера относится творение художницы Мерет Оппенхайм, которое было создано ни много ни мало – в 1936 году [2]. Это знаменитая чайная пара, полностью изготовленная из меха. Объект, названный «Меховой завтрак» («Le déjeuner en fourrure»), смотрелся крайне дерзко и вызываяще анти-функционально. Этот концепт даже положил начало новому, революционному направлению – «анти-дизайну» – благодаря своей «вопиющей непрактичности». В самом деле, устроить приятное чаепитие с помощью подобной чайной пары вряд ли получится, однако сама концепция любопытна. Можно сказать, что благодаря эксперименту художницы, многие дизайнеры начали охотно выбирать неожиданные материалы для создания уникальных объектов. Поэтому, сколь бы непрактична не была «меховая чашка», ее создательница вполне достойна славы и уважения всех ценителей оригинального дизайна.

Одним из первых экспериментаторов, кто пытался обустроить интерьер в стиле сюрреализм, был Сальвадор Дали. Софа конфетно-розового цвета нарисована в форме губ американской актрисы Мэй Уэст, выполненная в 1934 г [1]. Волосы оформлены в виде штор, обрамляющих вход в комнату, глаза в виде картин, а нос – камина, на котором стоят часы. Оттенок губ стал очень популярен в своё время, приобрёл «скандальную» из-

вестность и этот цвет начала использовать в своих работах модельер Эльза Скиапарелли.

Стул, сделанный австрийским дизайнером Дэвидом Помпой в 2008г., в виде мужских ног на лыжах – это и есть современный подход к авангардной мебели [3]. Однако данный стул на «человеческих ногах» не единственная работа автора. Он предоставил целую коллекцию на суд зрителей и ценителей сюрреализма. Помпа создал коллекцию оригинальных предметов интерьера, которая состоит из восьми разных стульев. Они обладают сиденьями, обитыми материалом и металлическим основанием. Дизайнер считает, что данные предметы мебели соответствуют всем требованиям человека. Неординарность изделий свидетельствует о философии мастера, которую он заложил в них. Дэвид уверен, что люди нашего мира начинают мыслить стереотипно. Если предметы вокруг них будут неординарными, то и их мышление станет интересным и «сюрреалистичным».

Этим он и привлек внимание публики. Надо отметить, что художники-сюрреалисты активно интересовались дизайном интерьера и мебели. Вспомним, например, Сальвадора Дали, окружившего себя в быту разнообразными причудами дизайна собственного производства.

Так же в качестве примера можем рассмотреть интерьер кухни, выполненный в стиле сюрреализм. Она спроектирована в духе картин Сальвадора Дали. Разыгрываться сюжет на фоне монохромных серо-белых декораций. Посуда и аксессуары – с черным рисунком и без. И на их фоне показана игра с яркими пятнами: вазы, фрукты, доски, столовые приборы и посуда. И сами скульптуры также подобраны в сюрреалистическом стиле. На столе расположены бюст Пушкина и статуэтка Венеры Милосской (они могут общаться между собой, а могут интригуяще друг от друга отвернуться).

Сама сервировка кухни основана на игре масштабов. Так среди тарелок оказался маленький стул рядом с обычной вилкой. И на первый взгляд может показаться, что этот за этим столом обедают великаны. Но больше всего удивляет разнообразие. Как, например, римский Колизей, преподнесенный на блюде, граничит с маленьким ярким пятном – долькой лимона. Если присмотреться то, даже простая кружка или тарелка по форме очень скульптурны. Но все предметы объединяет одно – общий архитектурный ансамбль. Продолжая игру сочетаний не сочетаемых предметов на столе дизайнер расположил отдельные части портретов и скульптур. Посуда и аксессуары поставлены на прямоугольный поднос: на фоне белого простые полосы выглядят особенно выразительными.

О том, что мы живем в иллюзиях, в разные времена писали разные художники. Не важно, согласны вы с такими философскими взглядами или нет, использовать эту идею можно и в декоре. Так же в этом интерьере присутствует игра с предметами и их изображениями: тарелка с изображением круассана, нарисованные лимоны и подставки в форме апельсиновых

долек. Интересно, как будут на их фоне смотреться настоящие? А если рядом еще голова Афродиты? Настоящий сюрреализм....

В 2009 году, в одном из районов Милана открылся отель над интерьером, которой работали ведущие дизайнеры модного дома Moschino во главе с креативным директором Росселой Джардини [4]. Дизайн гостиницы выполнена в сюрреалистическом стиле, где реальность граничит со сказкой. А сказка эта о вечной актуальности моды. Само здание построено в 1840 году в стиле неоклассицизм, где раньше располагалась железнодорожная станция. Красочный дизайн отеля полностью отражает стиль бренда Moschino. В отеле нет двух одинаковых номеров, все они выполнены и спроектированы в разных стилях, а традиционные предметы мебели превратились в настоящие произведения искусства. Каждая из комнат развивает свою собственную тему через образы, ассоциации, цвет и свет. Эта задумка не оставит без каких-либо эмоций даже самого консервативного посетителя. Но помимо фантастичности все номера оснащены современной техникой. Удивительно наблюдать как мир сказок граничит с 21 веком, как нереалистичные предметы интерьера стоят на фоне плазменных телевизоров. Ведь источником вдохновения у дизайнеров стали сказки, например, «Алиса в стране чудес». Здесь есть комната красной шапочки, комната роз, сладкая комната, комната облаков и даже комната платьев, где роскошная кровать "одета" в элегантное красное платье.

Еще один дизайнер-сюрреалист, которого нельзя обойти стороной – Сюзи Лельевр [5]. довольно известный французский скульптор. Родилась в Париже в 1981 году. С успехом закончила Национальную школу изящных искусств Лиона и теперь её работы выставляются практически во всех музеях мира. Её ампула - это обычные вещи в очень непривычной форме, можно сказать метаморфозы вещей. В какой-то степени её можно сравнить с известным художником-сюрреалистом Сальвадором Дали. Единственное отличие в том, что Сюзи не пишет картины, а создаёт скульптуру, хотя Дали тоже этим баловался... В общем сюрреализм кажется более реальным, когда он не нарисован красками на холсте, а находится прямо перед нами в своей осязаемой форме. Вилки, которые превращаются в макароны, изогнутые, трансформированные столы и стулья, бокалы и бутылки - всё это в сознании парижского дизайнера Сюзи Лельевр создаёт грань, через которую можно ступить в другую реальность.

Немало важен и Михаил Бейтз – американский художник, скульптор. Создает совершенно сюрреалистичные произведения, используя для этого предметы мебели, интерьера и даже стены домов. Скульптуры его тоже весьма необычны. Например, необычный обеденный стол для поссорившихся домочадцев, спроектированный в 2010-х гг. Михаил Бейтз является достойным продолжателем культуры, начатой ещё Сальвадором Дали. Креативное мышление помогает автору находить совершенно безумные

образы в обычных вещах и создавать шокирующие скульптуры. Не лишены его работы и тонкого чувства юмора, которым он, наверняка, также руководствуется при создании очередного шедевра.

Сюрреальным можно сделать как весь интерьер, развивая какую-либо тему: жизнь в брюхе животного или на обеденном столе, так и ввести готовые локальные решения, уже почти ставшие обыденностью, такие как стул-табурет Филиппа Старка в виде гигантского жевательного зуба или диван – переплетенный комок червей компании Edra дизайн by Comrana. В предметной среде как бытовых, так и подарочных предметов сюрреализм стал нормой. Иметь забавную вещь на рабочем столе или дома на кухне стало предметом хорошего тона.

Подводя итоги анализа сюрреализма в интерьере, необходимо отметить следующее: во-первых, в контексте современного искусства и дизайна, развитие сюрреализма напрямую связано с такими процессами как нарастающая тенденция индивидуализации в искусстве, глобализация, экологизация производства и потребления. Во-вторых: теоретическая и практическая значимость исследования определяется целостным анализом феномена, позволяющим понять не только его художественные особенности, но и культурные, социальные и психологические аспекты. А в третьих в конце XX в. и начале XXI в. в предметах интерьера формируется новое постсюрреалистическое пространство.

#### **Литература**

1. *Martin, R. Fashion and surrealism / R. Martin; Под. ред. Thames and Hudson. – London, New edition, 1990.*
2. *URL: <http://artpages.org.ua/palitra/meret-oppengeym.html> (дата обращения 17.03.13).*
3. *URL: <http://archidom.ru/content/1119.html> (дата обращения 17.03.13).*
4. *URL: <http://www.maisonmoschino.com/> (дата обращения 17.03.13).*
5. *URL: <http://www.bugaga.ru/interesting/1146729983-udivitelnye-proizvedeniya-dizaynera-syuzi-lelevr.html> (дата обращения 17.03.13).*

**УДК 747.023.7**

**М. А. Пастухова**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Дельфтские фаянсы и синтез искусств в голландском интерьере XVII века**

Семнадцатое столетие – одна из важнейших эпох в истории искусства, период становления многих национальных школ.



В XVII веке в Голландии, обретшей государственную независимость, общий экономический подъем и процесс демократизации жизни оказал сильное влияние и на развитие декоративно - прикладного искусства, связанного с обустройством быта бюргерства среднего достатка. Голландцы шли впереди мастеров других европейских стран, активно содействуя созданию нового типа жилого интерьера, на фоне общей репрезентативности стиля барокко господствовавшего в Европе XVII века.

Особую роль в оформлении этого нового типа интерьеров начинают играть дельфтские фаянсы, а в особенности изразцы. Голландской керамике XVII века и дальнейшему развитию дельфтских мастерских посвящены исследования многих специалистов – искусствоведов. Наиболее фундаментальной стала работа Jan Daniël van Dam «Delftse porceleyn. Dutch delft ware 1620 – 1850» [3], осветившая все основные этапы становления и развития керамического производства в Дельфте.

Значительно менее исследованной оказалась область декоративно-прикладного искусства, посвященная феномену голландского бюргерского интерьера.

Исследователи лишь недавно обратили свое внимание на эту проблему. Примером интереса к ней современных специалистов может служить диссертация кандидата искусствоведения Ю. Б. Павловой «Национальное своеобразие голландского бюргерского дома XVII века» [1]. Искусство голландской живописи XVII столетия нередко становилось предметом интереса искусствоведов, таких исследователей культуры эпохи, как например, Е. Ротенберг [2].

Особенно пристальное внимание притягивают живописные полотна бытового жанра, выделяющиеся, благодаря такому явлению как «малые голландцы». Последние неоднократно становились предметом анализа как западных, так и российских ученых на протяжении всего XX века. Отличительной особенностью этих полотен является изображение жанровых сцен в атмосфере типичного интерьера голландского бюргерского дома. При этом интерьер, в основном, воспринимается, как декорация для жизненных ситуаций, носящих, то просто повествовательный, то аллегорический характер или заключающий в себе поучительный аспект. Если говорить об интерьере, как об области декоративно-прикладного искусства, то в нем важное место занимали предметы фаянса.

Однако, как и любые предметы роскоши, а расписывавшиеся вручную изразцы, несомненно, относились к таковым, фаянсы использовались в бюргерском жилище исключительно аккуратно, как яркие декоративные акценты в интерьере, среди невычурной, но добротной обстановки. Примеры такого использования и наиболее популярные сюжеты росписей можно видеть, как на живописных полотнах голландских художников, так и в сохранившихся до нашего времени предметах интерьера голландских музеев.

Так, в работе знаменитого, Яна Вермеера Дельфтского «Молочница» (1657/1658, Амстердам, Рейксмузеум), изображающем скромные приметы голландского быта - окно, голые стены, накрытый стол – все крайне просто и аскетично, и лишь узкая полоса цоколя облицована изразцами, расписанными изображениями разнообразных фигур кобальтом по белому фону. Аналогичные примеры также встречаем в запечатлевших интерьеры голландских домов жанровых картинах Питера де Хоха, Яна Стенса и других живописцев этой эпохи.

Чуть более разнообразным было использование изразцов и других видов фаянсов в парадных комнатах зажиточных горожан. Примеры такого можно встретить в дошедших до нас предметах интерьера в Государственном художественном музее Амстердама (Rijksmuseum) [4], либо в Доме-музее Рембрандта (Rembrandt House) [5].

В обоих случаях мы видим исключительно умеренное использование фаянсов в интерьере, сдержанном и предельно функциональном. В качестве ярких акцентов, кобальтовые изразцы размещаются, как правило, на панелях каминов, декорированных также скульптурными элементами, фрагментах стен над кухонными плитами, которые также превращались в небольшие декоративные, орнаментальные панно.

Кроме того, изделия дельфтского фаянса – расписанные кобальтом сосуды, вазы, кувшины китаизированных форм, как предметы убранства, выставлялись на резных шкафах и комодах, аналогично эта тема интерпретировалась и в кукольных домах, где воссоздавался интерьер, украшенный фаянсами, например, в кукольном доме Петронеллы Оортман, 1686г.(Poppenhuis van Petronella Oortman) [4].

Сюжеты росписей фаянсовых плиток разнообразны. Имеющийся иконографический материал свидетельствует: для различных мест, частей интерьера, требовавших декоративного оформления, использовались преимущественно разные типы изразцов с росписями различной тематики.

Так, для каминных панелей популярным являлось использование фаянсовых изразцов, расписанных сюжетами на морскую тему [6].

Специалисты отмечают популярность темы мореплавания, ставшей в XVII веке, чрезвычайно актуальной для Голландии [1].

Бесспорно, следует отметить значительное влияние «голландского стиля» в интерьере на формирование вкусовых предпочтений других стран.

Так, во Франции еще в 1670 –х. годах по указу Людовика XIV был построен Фарфоровый Трианон, наружные стены, и крыша которого были облицованы голландскими плитками, а во внутренних покоях размещалась коллекция китайского фарфора. В 1695 году в Англии, в Хемптоне создается «дельфтский кабинет», панели которого были облицованы изразцами, исполненными в Дельфте. В первом десятилетие XVIII века, изразцовые интерьеры стали возникать и в Германии.

Высокая цена голландских плиток и посуды, однако, не помешала формированию совершенно иного подхода к использованию керамики в голландском стиле в России. Несмотря на перенятую Петром Великим для личного пользования простоту и функциональность голландского бюргерского жилища, в покоях дворцов и помещений, предназначенных для официальных встреч и приемов гостей, поддерживался стиль репрезентативной роскоши.

Ярким примером такового ее использования явилось убранство покоев дворца светлейшего князя А. Д. Меншикова в Санкт – Петербурге.

Целый ряд покоев, сплошь облицованных голландскими изразцами – непостижимая роскошь для Голландии XVII века. В декоративном убранстве интерьера дворца использовались, как собственно плитки дельфтского производства, так и русские изразцы, исполненные в соответствующей манере. При этом для оформления внутреннего пространства использовались, плитки, декорированные самыми различными по сюжету росписями. В отличие от голландских домов, где использование фаянсовых плиток было системным и зависело от сюжета, применение изразцов в покоях дворца А. Д. Меншикова было иным. Сюжетная палитра росписей в высшей степени разнообразна – это и пейзажи в медальонах, и изображение отдельных персонажей и предметов, символические и орнаментальные композиции, изображения военных - пеших стрелков и кавалеристов – и многие другие. Они могли равно использоваться в одном интерьере, или даже оформлении одной печи. Существовавшая, тем не менее, некоторая система часто разрывалась декоративным «пятном» другой тематики. Плоскость стены, покрытая сплошь плитками с изображением пейзажей, как например, в спальне дворца, вдруг может разрываться вертикалью из изразцов с вписанными в медальоны пейзажными композициями.

Такой метод создавал эффект пестроты и бьющей по глазам роскоши, образуя сплошную декоративную поверхность.

Проведенный анализ немногочисленных, наиболее ярких примеров дает нам понятие об особенностях применения фаянсов в бюргерском интерьере Голландии XVII века, степени заимствования стилистики голландских декоративных фаянсовых изделий и особенностях и различных интерпретациях «голландского стиля» в других странах.

### **Литература**

1. Павлова, Ю. Б. Национальное своеобразие интерьера голландского бюргерского дома XVII столетия: автореф. дис.... канд. искусствоведения / Ю. Б. Павлова. – СПб.: С.-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры архитектуры им. И.Е.Репина, 2009. – 24 с.

2. Ротенберг, Е. Искусство Голландии XVII века / Е. Ротенберг. – М., 1971. – 295 с.

3. *Van Dam, J. D. Delftse porceleyn. Dutch delft ware 1620-1850 / Jan Daniël van Dam. – Amsterdam, 2004.*
4. URL: <http://www.rijksmuseum.nl> (дата обращения 21.03.13).
5. URL: <http://www.rembrandthuis.nl> (дата обращения 21.03.13).
6. URL: [http://thepapermulberry.blogspot.ru/2011/08/delft-blue-gustavian\\_grey.html](http://thepapermulberry.blogspot.ru/2011/08/delft-blue-gustavian_grey.html) (дата обращения 21.03.13).

**УДК 72.036:721.058**

**Е. С. Пичугина**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Жилые интерьеры лофтов Нью-Йорка в 1940–2010-х годах**

Лофт – переоборудованное, реконструированное пространство, адаптированное для бытового использования. В основном, лофты Нью-Йорка сосредоточены в районе Сохо, Трайбека и на западной стороне Челси. Большинство лофтов занимают бывшие фабрики легкой промышленности, построенные в конце XIX и в начале XX вв. С момента возникновения в XX веке и по настоящее время интерес к новому виду жилых интерьеров не прекращается. Изучение этой темы является актуальной в связи с новизной исследования в отечественном искусствознании. Кроме того, в существующих иностранных источниках дано описание некоторых лофт-интерьеров, но недостаточно проанализировано формирование и развитие стилистических принципов интерьеров лофтов.

Цель данного исследования – проанализировать особенности формирования и эволюцию жилых лофт-интерьеров Нью-Йорка в 1940-е – 2010-е годы. В связи с этим, поставлены следующие задачи: определить основные периоды развития лофт-интерьеров, выделить стилистические особенности в каждый из периодов, обозначить основных дизайнеров-архитекторов, работающих в стилистике лофт-интерьеров, выявить основные проблемы и тенденции развития лофт-интерьеров.

На сегодняшний день существует ряд книг и статей, посвященных описанию и анализу лофт-интерьеров. Среди них иностранные источники – «Лофты. Дизайн источник» [1], «Лофты: проживание, работа, коммерция» [2], «Лофт. Новый дизайн для городской жизни» [3].

Основные периоды развития лофт-интерьеров:

1. В конце 1940-х годов деятели искусств начали нелегально заселять заброшенные промышленные здания Манхэттена. В лофте Барнета Ньюмана отсутствовало отопление и канализация. Важнее уюта для художника была возможность работать над крупногабаритными холстами в большом

открытом пространстве. Уже с момента возникновения, лофты - это многофункциональное пространство, соединяющее рабочую и жилую зону.

В период с 1940-х – 1971 год оригинальную структуру лофт-помещений недостаточно адаптировали для проживания. Промышленные артефакты, такие как, погрузочные площадки, технические ворота, цистерны соседствовали с минимальным количеством, как правило, старой мебели.

2. В течение 1964-1971 годов в Нью-Йорке были приняты законы о легализации лофтов. С целью развития инфраструктуры района Сохо организовали специальную комиссию, пройти которую необходимо каждому, кто хочет жить в лофте. Для этого нужно было являться успешным, обеспеченным, известным или перспективным деятелем искусств. Таким образом, в результате легализации лофтов, портрет жителя заброшенного завода изменился. Это отразилось на интерьерах лофтов, они стали отвечать не только основным бытовым требованиям, но и трансформироваться в продукт тщательного дизайна. В 70-е характерные детали промышленного интерьера стали восприниматься как помеха, их демонтируют или скрывают.

3. В 1980-е в лофты стали заселяться люди среднего класса и выше среднего: адвокаты, банкиры, брокеры и другие. Новые жители лофтов, незанятые в мире искусств, нанимали дизайнеров и архитекторов для создания проектного решения интерьеров. Брифы заказчиков содержали требования по созданию ощущения комфорта и безопасности. (Бриф (от нем. *Brief*) — краткая письменная форма согласительного порядка между планирующими сотрудничать сторонами, в которой прописываются основные параметры будущего программного, графического, медийного или какого-либо иного проекта) Также дизайнерам необходимо было обеспечить многофункциональность помещения, не нарушив оригинальной структуры индустриального здания. Архитектор Джеймс Соан настойчиво утверждал: «Лофт это не просто пустое пространство, для дизайна важна его история» [4, 52 с.]. Кроме того, заказчики желали видеть более изящные интерьеры.

Популярность района Сохо сыграла против первооткрывателей лофтов. В этот период открываются целые компании по лофт-девелопменту. Цены на ренту чрезвычайно выросли, и многие художники были вынуждены перебраться в промышленные здания других районов Нью-Йорка. Таким образом, карта лофтов расширилась.

В 1990-е благодаря средствам массовой информации проживание в лофтах стало мечтой многих. Парадокс заключается в том, что счастливые обладатели лофтов после заселения в целях создания уюта продолжали оснащать помещения перегородками, и в результате в большинстве случаев получали неудовлетворительный результат. После подобных деформаций интерьеры теряют «лофтовость» - отсутствует «индустриальный шик», нарушен основной для лофтов принцип открытого пространства.

Для 1980–90-х характерно разнообразие стилистических приемов в формообразовании лофт-интерьеров, использование инновационных технологий и материалов.

Среди архитектурных бюро, разрабатывающих проекты лофт-интерьеров в Нью-Йорке необходимо отметить Джоржа Раналли, Тод Вильямс и Билли Цзянь, Томаса Ханрахан и Викторию Майер, Фрэнка Лаппо и Даниэля Роуэн, Ричарда Глюкман, Генри Смит-Миллер и Лори Хокинсон, Гисью и Мойгэн Харири, Скотта Марбл и Карен Фэрбенкс, Сулан Колатан и Билл МакДональд.

Основные черты «классических» лофтов - большое открытое пространство, высокие потолки, обилие света и характерные признаки индустриального прошлого. Оригинальная функция пространства и его структурные элементы должны являться отправной точкой при создании интерьера лофта. Разделение пространства используется в исключительных случаях, например, с целью создать зоны уединения – спальни или ванные комнаты. Для того чтобы разделить пространство на зоны, а также сделать интерьер более мобильным используют раздвижные двери, чаще всего из прозрачных, полупрозрачных материалов. Главное - создать цельное пространство. В отделке интерьеров часто используются кирпич, дерево, штукатурку, металл, пластик, бетон, стекло и камень. Также характерно сочетание аутентичных материалов и современных, необработанных и гладких поверхностей.

Одна из проблем современных интерьеров - это стилистическое однообразие. Джеймс Соан критикует ситуацию: «Люди по-прежнему покрывают весь интерьер белой краской и дополняют все это несколькими тщательно отобранными предметами мебели. Все это больше походит на пародию» [4, 61 с]. Обязательные стеклянные кирпичи, бетон и кресло Ле Корбюзье – приблизительный набор типичного лофта-клише.

В XXI веке существует тенденция на стиливое подражание лофтам в пригородных домах или апартаментах. Подобные пространство часто осуждают и называют их "clofts" или "Londos". Другие архитекторы и приветствуют новую тенденцию, рассматривая их как естественную эволюцию в стилистике лофт-интерьеров.

В данной статье были рассмотрены основные периоды в эволюции жилых лофт-интерьеров в Нью-Йорке, выявлены стилистические особенности в каждый из периодов, обозначены основные дизайнеры и архитекторы, работающих в стилистике лофт-интерьеров, а также определены основные проблемы и тенденции развития лофт-интерьеров.

#### **Литература**

1. *Lofts*. Design Source. – New York: Ana G. Canizares, Collins Design, 2008. – 639 с.

2. *Lofts: Living, Working, and Trading in a Loft.* – Barselona: Atrium Group, 2003. – 999 с.

3. *Loft. New design for urban living* - Massachusetts: Rockport Publishers, Gloucester 2001, 84 с.

4. *Lofts. Style of living.* - Singapore: Fitway publishing, 2004. – 120 с.

**УДК 72.025.5:712.253**

**А. Л. Столяр**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Реконструкция и развитие парка им. М. Горького в Красноярске**

Структура современных городов должна предусматривать тесную связь, в том числе пешеходную, урбанизированных участков с рекреационными, что способствует созданию более комфортных условий для жизни горожан.

Красноярск, как столица края, имея постоянный приток туристов, нуждается в усовершенствовании пешеходной инфраструктуры. Предлагаемая автором концепция, это система видовых коммуникаций, и всеесезонный доступ к главным достопримечательностям города.

Первоначально реконструируемый парк представлял собой часть девственного леса, простиравшегося во время основания Красноярска сплошным массивом от Енисея до Качи. Позже, часть леса отгородили, и было принято решение разбить Городской сад. Основное благоустройство сада было проведено к середине 19 века, в нем появились здание общественного собрания, деревянная веранда-флигель с буфетом, павильон для музыкальных и театральных вечеров. Городской сад стал важной рекреационной составляющей города. В 30-х годах 20-го века Городской сад был переименован в Парк культуры и отдыха имени А. М. Горького. К этому времени он был разделён на две зоны: активную – к западу от Центральной Аллеи, где размещалось большинство аттракционов, и тихую, гуще озелененную - к востоку от Центральной аллеи. Через 70 лет после перехода в аренду частному предприятию парк был переименован в Центральный. В настоящее время парк используется в коммерческих целях, как центр развлечений, и, по сути, теряет свою первоначальную функцию и привлекательность.

Все вышесказанное привело к идее создания беспрепятственного пешеходного пути между реками, Енисеем и Качей, которые когда-то оп-

ределили место для начала строительства Красноярска и направление его развития.

*Предлагаемое архитектурно-планировочное решение*

Весь путь делится на пять участков, каждый из которых имеет свое принципиальное отличие от других.

*Первый участок* – Юдинский сад - это место в излучине реки Кача. Здесь, в конце 19го века, семья Юдиных владела усадьбой с большим садом. Рядом расположена Караульная гора с часовней Параскевы Пятницы. Связь смотровой площадки на Караульной горе с Юдинским садом (у ее подножья) осуществляется с помощью канатной дороги, что позволяет ознакомиться с красивыми панорамами города.

*Второй участок* – движение над уровнем земли, по пешеходным мостам, продолжая путь от набережной Качи к центру города. С помощью мостов мы преодолеваем интенсивное движение магистралей, крутой рельеф и плотную застройку квартала.

*Третий участок* – сквер имени Сурикова, где размещаются павильоны-оранжереи. Пересекая улицу Ленина, по подземным переходам мы попадаем к комплексу зданий краевой администрации и сквер на площади Революции.

*Четвертый участок* – парк, объединенный со сквером на площади Революции. Для организации удобного пешеходного движения и сохранения визуальных связей улицы Мира и Карла Маркса уведены под землю. Парковка автотранспорта предполагается на подземном уровне под площадью. Здесь предусматривается два въезда/выезда и лестнично-лифтовые коммуникации.

Основные аллеи делят парк на четыре части: партер, зона прогулок, зона созерцания (основная часть парка, где располагаются павильоны), и комплекс духовной семинарии.

Большой цветочный партер является входной зоной парка. Далее движение продолжается или по главной аллее, вдали которой открывается привлекательный вид гор, или другими прогулочными путями, вдоль которых расположены небольшие павильоны. Например, возрождённый в современных формах павильон «Читальня», внутри которого можно провести время интересно и с пользой, а также можно подняться на его крышу и наблюдать виды парка и соседних кварталов с ценной исторической застройкой.

Следует особо остановиться на ансамбле духовной семинарии. Само здание семинарии должно быть реставрировано с возвращением ему исторических функций. Гаражи, где ранее размещались конюшни, предлагается переоборудовать в мастерские для прикладного творчества, и для увеличения полезной площади дополнительно возвести два новых учебных корпуса. Воссоздание разрушенного в 1930-е годы Богородице-Рождественским



собора, построенного по проекту московского архитектора Константина Тона, могло бы прекрасно завершить комплекс духовной семинарии.

Используя значительный перепад рельефа, предлагается устройство подземного уровня с размещением в нем объектов развлекательно-познавательного назначения. Это позволит увеличить площадь парка, занятую зелеными насаждениями, к которой могут добавиться эксплуатируемые озелененные крыши подземного уровня. Его планировочное решение предполагает деление на 2 части, в одной из которых могут разместиться выставочные галереи, ресторан, бары и кафе, куда можно будет попасть с 2 сторон – как через стеклянную пирамиду, расположенную на главной аллее парка, так и с верхней террасы набережной. Во второй части подземного уровня по проекту должен разместиться Концертный зал на 600 человек, 4 оборудованных лекционных зала и несколько учебных аудиторий, куда можно будет попасть из учебных корпусов духовной семинарии. Одной из главных черт этого решения является прекрасный вид, открывающийся через панорамное остекление подпорной стены.

*Пятый участок* – выход на набережную Енисея, откуда открываются самые привлекательные панорамы Красноярска: Восточные отроги Саян, Енисей, прекрасные образцы инженерной мысли: коммунальный и железнодорожные мосты. По пандусу можно поочередно пройти по всем террасам набережной, и далее, по зигзагообразным, изогнутым пешеходным мостам добраться до колеса обозрения, что на острове Пасадный, с высоты которого можно будет увидеть часовню Параскевы пятницы (что была обозначена в начале пути) и другие панорамы города, и это должно стать финальным аккордом путешествия.

**УДК 72.036**

**Т. И. Киэлевяйнен**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

## **Декоративные элементы и конструктивные принципы в архитектуре Антонио Гауди**

В настоящее время возрастает интерес к авторским проектам. Существует тенденция, что заказчики приглашают дизайнеров для создания индивидуального интерьера в конкретном стиле. Всё чаще художники обращаются к стилю модерн для создания арт-объектов и предметов интерьера. Стиль Модерн – период развития европейского искусства на рубеже XIX-XX вв., главной особенностью которого является отказ от прямых линий и углов в пользу более естественного, плавного движения изогнутых и

волнистых линий, которые можно увидеть в любом произведении этого стиля. Они использовались как в реалистических изображениях природных форм, так и в абстрактных образах, выявляющих органическую энергию. Во всех случаях основной акцент делался на декоративный, плоскостной характер рисунка. Основательность, массивность, любой намек на постоянство или неподвижность - все эти качества противоречили стилю модерн. Это декоративный стиль, служащий для придания весьма прочным предметам видимости хрупкости и воздушной легкости [1, с. 7].

Такое явление как “каталонский модерн” связано с именем архитектора фантаста Антонио Гауди (1852-1926) [2, с. 128]. Традиционализм и модернизм, любовь ко всему национальному и влияние новых идей, - все это нашло отражение в его работах. Опираясь на характерные особенности народной каталонской культуры, архитектор включил старинные традиции и национальные стили: платереск, исабеллино, испано-мавританский мудексар, средиземноморскую готику, - в собственный фантастический пластический мир, наполненный католическим мистицизмом и пронизанный внутренним драматизмом [4, с. 73].

Для архитектуры Гауди характерно как уникальное многообразие форм реального и воображаемого, так и способность поднять художественный образ до символа, служащего средством воплощения смыслов, выходящих за рамки изображения. Идея единства всего живого была важнейшей для Гауди. Его архитектура, со стенами, извивающимися как змеи и крышами с гребнями, похожими на чешую дракона, населена причудливыми существами, фигурами людей и животных, усеяна деревьями и цветами из камня. По мнению известного исследователя архитектуры В. Глазычева: «Гауди - это не органическая, а органичная архитектура, не имитация созданного природой, а подражание ее творящей силе» [1, с. 30]. Архитектор сумел разработать новые конструктивные формы, апеллирующие к творениям природы, продумать систему пластических (скульптурных) и декоративных элементов.

Большинство произведений, созданных испанским мастером в зрелые годы, скорее напоминают живописный коллаж, нежели архитектурное сооружение (в том смысле выражения, в каком было принято его понимать на рубеже XIX–XX столетий). Подобный принцип архитектурного построения впервые появился именно в работах Антонио Гауди, предвосхищавшего творческие установки, отразившиеся главным образом в произведениях художников-дадаистов, кубистов и сюрреалистов. В некоторой степени прием коллажа и связанная с ним эклектика форм и стилей, а также принципы эклектичного искусства стали основой творческой манеры Гауди. Этому послужило установки преподавателей Провинциальной архитектурной школы, выпускником которой и являлся испанский зодчий. Однако вместе с тем это и сугубо авторский, выработанный и отточенный в течение

нескольких десятков лет художественный принцип. Данный прием стал чертой художественного метода испанского архитектора [4, с. 89].

Во внешнем убранстве - реализуется мощный декоративный талант Гауди и его символические установки. Особенно это заметно в таких работах, как Парк Гуэль, дом Мила и храм Саграда Фамилия (Святого Семейства). Несмотря на то, что в основе этих произведений лежит архитектурный замысел, именно декор, скульптурные формы привлекают внимание в первую очередь.

Современные исследователи архитектурного искусства считают, что главной заслугой Антонио Гауди – создание объемно-пространственного сооружения, базирующегося на природных формах в архитектурной композиции. Творчество Гауди «обозначает продвижение традиционной архитектуры в область новых архитектурных структур, базирующихся на законах механики и на экспериментах с центром тяжести, но выразался этот творческий поиск архитектора через средневековые и восточные стилизации» [3, с. 22].

Особенное значение в творческом методе испанского мастера имеет такой прием, как использование гиперболических параболоидов, гиперболоидов и геликоидов [4, с. 83]. Гиперболическим параболоидом называется геометрическая пространственная фигура, которая образуется при скольжении прямой по двум другим, непараллельным прямым в пространстве. При этом направляющие прямые оказываются параллельными. Подобные пространственные фигуры и стали основой художественного метода, выработанного Антонио Гауди. Архитектор не просто копировал объекты природы, но и видоизменял их. Причин тому было две: первой являлась авторская фантазия, а второй – сами заимствованные формы, которые в природе обязательно рельефны и фактурны, то есть покрыты растительностью, усыпаны камнями и имеют определенный цвет.

Таким образом, копировать эти формы, и без изменений помещать их в архитектурную композицию, было невозможно. Именно поэтому Антонио Гауди заимствовал у природы только геометрическую форму и геометрический принцип и, дополнив природными элементами, переносил их в стиль создаваемого архитектурного сооружения.

Ярким примером использования заимствованного из природы геометрического принципа стала архитектура знаменитого собора Саграда Фамилия. Фасад здания собора, форма которого представляет собой несколько собранных вместе параболоидов, буквально усыпан фигурами животных и каменными растениями. Подобный перенос образов природы в архитектурное сооружение на рубеже XIX–XX столетий стал эпохальным и революционным для развития не только национального испанского, но и мирового зодчества. Антонио Гауди стал новатором, который смог продвинуть архитектурное искусство мира на шаг вперед [4, с. 85].

Изучение разработок новых конструктивных форм Гауди, апеллирующих к творениям природы, а так же продуманную им систему пластических (скульптурных) и декоративных элементов, позволяет современным художникам создавать авторские проекты. Дизайнеры используют конструктивные принципы и художественные методы для создания арт-объектов и предметов мебели, которые использовал Антонио Гауди для своих архитектурных сооружений.

#### Литература

1. *Харди, У.* Путеводитель по стилю ар нуво / У. Харди; Пер с англ. – М.: Радуга, 1999. – 128 с.
2. *Власов, В. Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. / В. Г. Власов. – Т. 1. – СПб.: ЛИТА, 2000. – 864 с.
3. *Сирлот, Х.-Э.* Введение в архитектуру Гауди / Х.-Э. Сирлот. – Барселона, 2002. – 185 с.
4. *Хворостухина, С. А.* Шедевры Гауди / С. А. Хворостухина. – М.: Вече, 2003. – 208 с.

УДК 769.91

**Е. Палагина, О. ИONOVA**

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

### **Варианты решения атектоничной рекламы в архитектурном пространстве Санкт-Петербурга**

Наружная реклама встречается практически на всех улицах нашего города. Без рекламы трудно ориентироваться в широком ассортименте товаров и услуг. Она активно участвует в формировании облика города. Подобно любой другой единице пространства, обладающей внутренним потенциалом, реклама может либо нарушить архитектурный вид улицы, либо вывести его на другой уровень восприятия. Хорошие рекламодатели заботятся о том, чтобы их реклама запоминалась, удивляла, выделялась и при этом была бы органичным компонентом городского пространства. Решая задачу повышения авторитетности, компании пользуются различными приемами привлечения внимания, нередко реклама вторгается в архитектурную среду, тем самым модифицируя внешний вид здания. При грамотном подходе, с учетом композиции, стиля, тектоники здания и уместности рекламы, архитектура может только выиграть. Конечно, самым верным вариантом было бы проектирование рекламных конструкций на этапе строительства или реконструкции зданий, принадлежащих организациям, нуж-

дающимся в рекламе, однако в уже сложившихся условиях рекламисту очень часто приходится вторгаться в готовую архитектурную среду.

В данной статье проанализированы конкретные примеры некорректной, в отношении тектоничности и композиции, рекламы в Санкт-Петербурге и представлены варианты, с нашей точки зрения, выгодного размещения рекламы.

Рассмотрим атектоничный подход. Профессор МГХПУ им. Строганова В. Устин выделяет три основных подхода к взаимодействию архитектуры и рекламы: тектоничный, атектоничный и радикальный. Архитектор-дизайнер, кандидат архитектуры, доцент кафедры «Дизайн архитектурной среды» Лидия Еременко утверждает, что атектоничный подход таит потенциальную опасность для архитектуры. Как правило, он применяется в условиях уже сложившейся архитектурно-пространственной среды. Он подразумевает членение архитектурных поясов, наращивание архитектурных элементов, добавление новых архитектурно-конструктивных акцентов, нарушение фасадной пластики здания средствами рекламы. На сегодняшний день существует проблема перегруженности городов наружной рекламой низкого качества, которая заслоняет собой памятники архитектуры. Санкт-Петербург не исключение. Правила размещения наружной рекламы не всегда учитываются рекламодателями. Привлекая внимание, реклама разрушает целостность и монолитность постройки. Подобные нарушения рассмотрены далее на конкретных примерах.

На *фото № 1* слева «Дом Энгельгардта» и размещенная на нем крышная установка «Пепси». В этом легендарном доме устраивались концерты, симфонические вечера и маскарады. Газета «Северная Пчела» писала: «Вот храм вкуса, храм великолепия открыт для публики!». Под этим подразумевалось скорее внутренне пространство, однако не стоит принижать внешние способности дома. Постройка относится к классическому стилю, соответственно главенствующим здесь является цельная сдержанная простота. Крышная установка таких масштабов смотрится слишком вызывающе в центре Санкт-Петербурга. Подобные приемы с успехом могут применяться в условиях современной архитектуры, но не в историческом центре. В 2011 году комитетом по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (КГИОП) Санкт-Петербурга был поднят вопрос законности размещения рекламных щитов и конструкций в историческом центре города. На официальном сайте КГИОП сообщается, что ведомство направило соответствующее обращение в адрес руководства городского комитета по печати и взаимодействию со СМИ, а также подведомственного ему учреждения, отвечающего за размещение рекламы в Петербурге. В КГИОП указывают, что на ряде домов по Невскому проспекту и на прилегающих улицах установлены несогласованные комитетом рекламные конструкции, в том числе крупные щи-

ты на крышах зданий. Незаконные конструкции размещены, в частности, на объекте культурного наследия федерального наследия «Дом Котомина» на Невском, 18, на крыше которого можно увидеть электронное табло; на крыше здания на Невском, 30 («Дом Энгельгардта», объект культурного наследия регионального значения), где несколько лет размещена рекламная конструкция «Пепси»; на Невском, 50 и других домах главного проспекта Санкт-Петербурга. В КГИОП подчеркивают, что рекламные конструкции негативно влияют на восприятие как самих объектов культурного наследия, так и на близлежащие памятники. Как сообщалось, специальный регламент оформления Невского проспекта был принят в Петербурге в мае 2011 года. Главный архитектор города Юрий Митюрева отмечал, что основной причиной разработки регламента Невского проспекта и прилегающих к нему территорий стал избыток рекламных конструкций, негативно влияющих на визуальное восприятие главной городской улицы.

Рекламные конструкции, установленные незаконно или несоответствующие предписываемому облику, согласно регламенту, будут сниматься. Однако подчеркнул Ю.Митюрева, насильно заставлять арендаторов менять вывески и рекламы не будут: конструкции изменят по мере завершения арендных соглашений. Ожидается, что неформатная реклама исчезнет с Невского проспекта в течение двух-трех лет.

Мы предлагаем заменить объемную конструкцию «Пепси» на вывеску из оргстекла, которую также можно разместить на крыше, но она будет менее заметна (*фото 1 справа*). Сохранение стиля является неременным условием. Однако по проекту нашей реорганизации не предполагается использование объемных букв яркого цвета. Изображения не потеряют цвет, но при этом будут полупрозрачными, за счет чего конструкция не будет портить внешний вид здания.

На *фото № 2 слева* также показан пример атектоничного подхода. Это реклама сети питания «Бургер Кинг», один из ее ресторанов расположился прямо в цоколе «Дома актеров» Невский пр., 84. Здание также выдержано в стиле классицизма. На фоне него надпись «Бургер Кинг», на наш взгляд, смотрится не пропорционально — надпись выполнена большими объемными буквами, к тому же здесь использован яркий шрифт. Выступающие неоновые буквы пользуются популярностью на рекламном рынке, однако во многих случаях в сочетании с классической архитектурой они дают отрицательный эффект. Полагаем, что не делая столь сильного акцента на тексте вывески, следует разместить его в проеме между окон, использовав оргстекло, за счет чего снижается насыщенность цвета надписи (*фото № 2 справа*). Также кажется уместным отказаться от панель-кронштейна слева от входа.

В работе также проанализировано рекламное оформление кафе-бара «Efes Istanbul» на Гороховой 23 (*фото № 3 слева*). Оно оформлено в вос-

точном стиле, смотрится ярким пятном на улице благодаря яркой подсветке и большим количеством вывесок на разных языках. Это нарушает тектонику здания. В варианте нашего решения (*фото № 3 справа*) были найдены оптимальные пропорции, расстояния между буквами. В статье предлагается вписать вывески в пространство над дверью, тем самым, уравновешивая всю композицию, придав всему симметричность. Также предлагается убрать насыщенность подсветки, поскольку она создает лишние эффекты. Анализ рекламы русской кухни «Емеля» и поиск оптимального решения вида наружной рекламы показали, что обилие декоративных элементов в оформлении, служат для привлечения внимания, но пагубно влияют на восприятие здания, что видно на *фото № 4*. Расположенное в историческом центре города, кафе явно заявляет о своей индивидуальности и значимости. Предлагаем большую сдержанность в оформлении, вывеску оставить почти такой, какой она была, сохранив шрифт без декоративных неоновых элементов. С практической точки зрения ее расположение точно над входом является оптимальным вариантом. В итоге, получается не менее выгодная композиция, при этом сохраняется фирменный стиль кафе и совмещение его со зданием.

В схожей стилистике с русской кухней «Емеля» выполнено оформление сети кафе «Теремок» (*фото № 5 слева*). Авторами рассмотрена реклама этого кафе в контексте здания на ул. Большая Морская, 11. Дом П.П. Жако имеет долгую историю существования, начал строиться в 19 веке, принадлежит к стилю эклектика. Нижний этаж занимают сети питания. В качестве рекламных элементов используются подвесные конструкции. У каждой организации свой фирменный стиль, неповторимое лицо, которые, не сочетаются с фасадом здания. Это вполне можно отнести к атектоническому подходу. Для каждой компании первостепенна узнаваемость, популярность. Поскольку акцент в атектоническом подходе делается на рекламу, это таит в себе потенциальную опасность для исторически и эстетически ценной городской среды и может стать губительным для архитектуры. В архитектурном пространстве этого дома обозначаются новые доминанты в виде огромной вывески на кронштейне у входа в «Теремок».

Авторами предлагается вариант наиболее выгодного расположения рекламы с учетом архитектурных особенностей. Объемные буквы вывески следует убрать первого яруса здания, а само название поместить в витрине, сохранив этим узнаваемость, мы при этом, откажемся от отвлекающего акцента на здании (*фото № 5 справа*).

В современном мире роль рекламы очень высока. Наружная реклама прочно вошла в городскую среду и повлияла на жизнь людей. Она не просто выделяется, но и начинает формировать городское пространство посредством вторжения в архитектуру. Таким образом, наиболее лаконичный с точки зрения архитектуры, тектоничный подход, лучшим образом при-

меним к оформлению рекламы в условиях исторически ценной архитектуры города Санкт-Петербурга. Реклама, гармонично вписанная в городское пространство, не только привлекает, но и располагают к рекламируемому объекту, при этом не нарушается целостность архитектуры.

В данной работе мы проанализировали примеры атектоники и представили варианты, на наш взгляд, удачного решения. Этим мы доказали, что броскую рекламу можно сделать правильной, выверенной с точки зрения композиции, стиля, пропорциональности, при этом она не будет навязчивой, казаться дополнительной нагрузкой. Такая реклама будет притягивать взоры и не мешать восприятию памятников архитектуры. Мы призываем к внимательному отношению к городу. Несмотря на быстро развивающиеся рекламные технологии, мы не должны забывать также о нашей истории, которая отражена, в частности, в архитектурных памятниках.

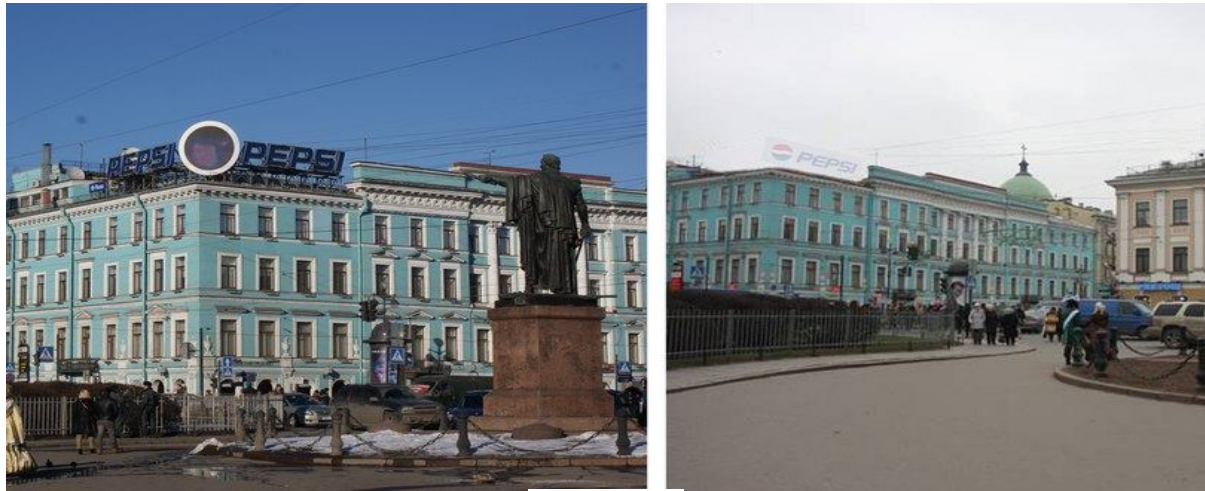


Фото № 1



Фото № 2





Фото № 3



Фото № 4



Фото № 5