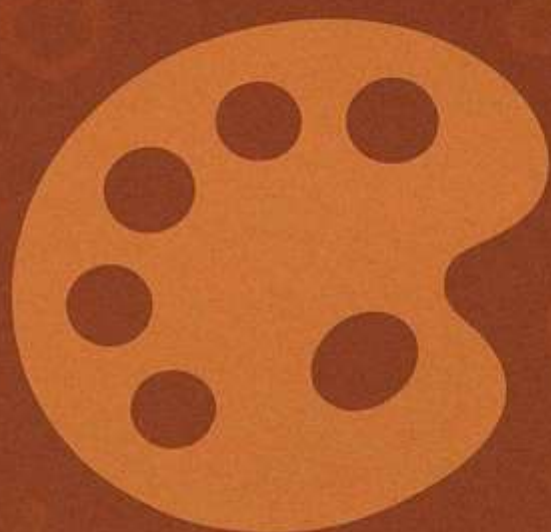


ПРОМТЕХДИЗАЙН

ДИЗАЙН
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»

ПРОМТЕХДИЗАЙН

Дизайн, искусствоведение и филологические науки

Сборник статей всероссийской научной конференции молодых
ученых с международным участием

Часть 4

Санкт-Петербург
2025

УДК 009+67/68(063)

ББК 6/8+37.2я43

П40

П40 **ПРОМТЕХДИЗАЙН** Дизайн, искусствоведение и филологические науки. Сборник статей всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием. Часть 4 / Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. – Санкт-Петербург.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2025. – 324 с.

ISBN 978-5-7937-2860-7

978-5-7937-2864-5

Научно-технические конференции институтов, высших школ и факультетов – с 01.04.2025 г. по 27.04.2025 г.

Оргкомитет:

Макаров А.Г. – д.т.н., профессор, председатель

Шванкин А.М. - к.т.н., ответственный секретарь

Вагнер В.И. – к.т.н., доцент

Ванькович С.М. – к.искусств., доцент

Ветрова Ю.Н. - к.т.н., доцент

Гамаюнов П.П. – профессор

Жукова Л.Т. – д.т.н., профессор

Иванов К.Г. – д.ф.-м.н., профессор

Иванов О.М. – д.т.н., профессор

Иванова С.Ю. - к.т.н., доцент

Киселев А.М. – д.т.н., профессор

Куров В.С. – д.т.н., профессор

Лебедева Г.Г. – к.т.н., доцент

Лезунова Н.Б. – к.филолог.н., доцент

Мамонова В.А. – к.культур.

Марковец А.В. – д.т.н., профессор

Переборова Н.В. - д.т.н., профессор

Рожков Н.Н. – д.т.н., доцент

Сухарева А.М. - к.т.н., доцент

Энтин В.Я. – д.т.н., профессор

ISBN 978-5-7937-2860-7

978-5-7937-2864-5

УДК 009+67/68(063)

ББК 6/8+37.2я43

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2025

А.С. Фоломеев, Н.Т. Ацбега

ФЕНОМЕН «ЖАН ПОЛЬ ГОТЬЕ»

© А.С. Фоломеев, Н.Т. Ацбега 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье рассматривается творческий путь Жана Поля Готье, французского дизайнера, ставшего символом авангардной моды конца XX — начала XXI века. Известный как «enfant terrible» индустрии, Готье переопределил стандарты красоты, внедрив гендерную fluidity, деконструкцию классических силуэтов и смелые культурные заимствования. Несмотря на критику за провокационность, его работы легли в основу современного диалога между модой, искусством и социальными изменениями. Статья исследует эволюцию творчества Готье, его влияние на поп-культуру и наследие в контексте цифровой эпохи.

Ключевые слова: Жан Поль Готье, авангардная мода, гендерная текучесть, высокая мода, поп-культура

A.S. Folomeev, N.T. Atsbeha

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya,

18

THE PHENOMENON OF «JEAN PAUL GAULTIER»

The article examines the creative path of Jean Paul Gaultier, a French designer who became a symbol of avant—garde fashion in the late XX - early XXI century. Known as the “enfant terrible” of the industry, Gaultier redefined beauty standards by introducing gender fluidity, deconstruction of classic silhouettes and bold cultural borrowings. Despite being criticized for being provocative, his work has formed the basis of a modern dialogue between fashion, art and social change. The article explores the evolution of Gaultier’s work, its impact on pop culture and heritage in the context of the digital age

Keywords: Jean Paul Gaultier, avant-garde fashion, gender fluidity, haute couture, pop culture

Жан Поль Готье (рис.1) родился в 1952 году в пригороде Парижа, в семье, далёкой от мира высокой моды [1]. Его детские годы прошли в атмосфере, где творчество и практичность сливались воедино: бабушка, работавшая акушеркой, носила корсеты, которые маленький Жан Поль воспринимал как артефакты иного мира. Уже в шесть лет он начал создавать наряды для плюшевого мишки, используя обрезки тканей и старые журналы. Телевизионные шоу, особенно эстрадные выступления с их яркими костюмами, стали для него окном в мир фантазии. В подростковом возрасте Готье отправил эскизы Пьеру Кардену, и тот, впечатлённый смелостью линий, пригласил его стать ассистентом. Так в 1970 году начался путь будущего «enfant terrible» моды. Работая у Кардена, Готье освоил не только технику кроя, но и философию: «Мода — это театр, где каждый наряд — роль». Его дебютная коллекция 1976 года, представленная в парижском квартале Марэ, стала манифестом бунта против условностей. Модели в мужских костюмах с корсетами, военные кители, украшенные рюшами, и платья из прозрачного тюля шокировали публику. Критики называли это «цирком уродов», но Готье оставался непреклонен: «Я не создаю одежду — я создаю личности». Уже тогда проявились ключевые элементы его стиля: смешение эпох, культур и гендеров. В 1981 году он основал собственный дом моды, и его первая полноценная коллекция «Dada» (1982) подтвердила репутацию провокатора. Модели в клетчатых юбках-килтах и кожаных куртках с шипами шли по подиуму под музыку панк-групп, а манекенщицы с выбритыми висками и ярко-красными губами бросали вызов стандартам красоты.



Рисунок 1 – Жан Поль Готье, 1984 год

К 1980-м Готье стал голосом поколения, отвергающего консерватизм. Его коллекция «Boy Toy» (1984) с матросками в сине-белую полоску и кожаными аксессуарами переосмыслила морскую эстетику, превратив её в символ сексуальной свободы [2]. Полоски, ставшие его визитной карточкой, были заимствованы из тюремной униформы — так Готье иронизировал над обществом, «закованным в стереотипы». Именно эти образы вдохновили Мадонну на турне «Blond Ambition» (1990), где конусные бюстгалтеры поверх костюмов стали иконой женской эмансипации. Готье не просто одевал звезд — он создавал визуальные манифесты. Корсет, сшитый для Мадонны, был выставлен в музее Метрополитен как арт-объект, стирая грань между высокой модой и поп-культурой. «Он превратил моё тело в архитектуру», — говорила певица.

Гендерная fluidity стала центральной темой творчества Готье. В 1985 году Жан Поль Готье представил коллекцию, которая навсегда изменила представление о мужской моде и стала манифестом свободы самовыражения. «And God Created Man» (рис.2) — не просто показ одежды, а смелый социальный эксперимент, бросивший вызов гендерным стереотипам. Готье, уже заслуживший репутацию провокатора, заявил: «Одежда не имеет пола. Она имеет только стиль», — и доказал это, превратив подиум в площадку для деконструкции устаревших норм. Центральным элементом коллекции стали мужские юбки — плиссированные, кожаные, прозрачные, — которые Готье сочетал с классическими пиджаками, массивными ботинками и кельтскими орнаментами. Эти образы, балансирующие между брутальностью и элегантностью, разрушали миф о том, что мужская мода должна быть сдержанной и консервативной. Облегающие трикотажные водолазки, подчёркивающие мускулатуру, контрастировали с «женственными» силуэтами юбок, создавая диссонанс, который заставлял зрителей пересматривать свои взгляды. Готье намеренно использовал кружевные вставки, декоративные пояса и облегающие силуэты, чтобы показать: мужественность не определяется фасоном брюк. Коллекция стала ответом на общественное лицемерие. «Почему женщинам разрешено носить брюки, а мужчинам запрещены юбки?» — вопрошал Готье [3]. Его модели, с андрогинной внешностью и уверенной походкой, олицетворяли новый тип мужественности — свободной от предрассудков. Дизайнер превратил мужское тело в объект эстетического восхищения, отказавшись от стереотипов о «скромности» и «сдержанности». Реакция на показ была полярной. Консервативные критики обвинили Готье в «кошунстве» и «разрушении морали», называя юбки на мужчинах «попыткой подорвать устои». Однако прогрессивные издания, такие как The Guardian, увидели в коллекции прорыв: «Готье доказал, что мужественность — это состояние духа, а не фасон одежды» [4]. Vogue назвал показ пророческим, предсказав, что гендерная нейтральность станет будущим моды.

Влияние «And God Created Man» вышло далеко за рамки 1980-х. Коллекция предвосхитила тренд на уни-секс-моду, который в 2010-х захватил подиумы Gucci и Balenciaga. Образы Готье вдохновили Дэвида Боуи на сценические костюмы для тура «Glass Spider» (1987), а сегодня их эстафету подхватили Гарри Стайлс и Билли Айлиш, смело экспериментирующие с гендерными границами.

Работы из этой коллекции выставлены в музее Виктории и Альберта в Лондоне как пример «моды, ставшей социальным активизмом». «Я не заставляю мужчин носить юбки — я даю им право выбора. Свобода начинается тогда, когда ты перестаёшь бояться быть собой», — говорил Готье. Его коллекция не просто изменила гардероб — она изменила культурный код. Сегодня, когда гендерно-нейтральная мода стала мейнстримом, идеи Готье звучат

пророчески. Он напомнил миру, что истинная смелость — не в эпатаже, а в способности заставить общество задуматься. «And God Created Man» остаётся не только вехой в истории моды, но и символом борьбы за право быть собой — вне рамок, норм и предрассудков.



Рисунок 2 – фото с показа «And God Created Man»

В 1990 году Готье выпустил духи «Le Male» с флаконом в форме торса матроса, которые стали культовыми. Аромат, сочетающий мяту и ваниль, был провокационным ответом на женственные парфюмы 1980-х. К 2020 году продажи «Le Male» превысили €1 млрд, доказав, что провокация может быть коммерчески успешной [5]. Впоследствии линия парфюмерии расширилась: «Classique» (1993) с флаконом в виде корсета и «Scandal» (2017) с нотками мёда и крови продолжили традицию эпатажа [6].

Культурные заимствования — ещё один ключевой элемент эстетики Готье. В коллекции «Chic Rabbis» (рис.3) (1993) он использовал элементы иудаики: модели в кипах и талесах шли по подиуму под хасидские мелодии. Это вызвало скандал, но Готье настаивал, что мода должна быть диалогом, а не апологией традиций. «Я уважаю все культуры, но не боюсь их переосмыслить», — говорил он. Его интерес к этническим мотивам проявился и в коллекции «Afrique» (1994), где африканские принты сочетались с европейским кроєм. Критики обвинили его в культурной апроприации, но для Готье это был способ показать красоту многообразия. «Мода — это путешествие. Я не ворую, я вдохновляюсь», — отвечал он [7].



Рисунок 3 - Коллекция «Chic Rabbis» в Монреальском музее изобразительных искусств.(Le Pigeon)

Влияние Готье вышло за рамки подиумов. Он создал костюмы для фильма «Пятый элемент» (1997), где образ Милы Йовович в бинтах стал симбиозом футуризма и архаики. Режиссёр Люк Бессон хотел, чтобы костюмы «дышали вневременностью», и Готье добился этого, используя материалы, имитирующие кожу рептилий, и аксессуары из переработанного пластика. Для «Города грехов» (2005) он разработал стиль, напоминающий графические романы, используя чёрно-белую палитру и резкие контрасты. Его сотрудничество с Бьорк для альбома «Homogenic» (1997) и турне Леди Гаги «ArtRave» (2014) доказало, что мода может быть звуком, движением и эмоцией. Платье из светящихся LED-нитей, созданное для Гаги, стало символом слияния технологий и искусства. В 2020 году Готье объявил о закрытии линии готовой одежды, заявив: «Haute couture умерла, но искусство — нет» [8], но наследие Готье живет в работах современных дизайнеров

В заключение повторю: Жан Поль Готье — революционер моды, превративший её в инструмент социального диалога. С 1970-х он ломал стереотипы, смешивая мужское и женское, элитарное и уличное. Его андрогинные образы, корсеты для Мадонны и гендерно-нейтральные коллекции бросили вызов традициям, переопределив понятия стиля и идентичности. Провокация стала его языком: этнические заимствования, скандальные показы и парфюмерия вроде «Le Male» заставляли общество пересматривать нормы.

Список литературы:

1. Энциклопедия ткани // Электронный ресурс. URL: <https://otkani.pro/designers/gote-zhan-pol/> (дата обращения: 14.03.2025)
2. Tutorialspoint // Электронный ресурс. URL: <https://www.tutorialspoint.com/jean-paul-gaultier-a-haute-couture-designer> (дата обращения: 14.03.2025)
3. Проза.ру // Электронный ресурс. URL: <https://proza.ru/2013/06/21/385> (дата обращения: 14.03.2025)
4. today.com // Электронный ресурс. URL: <https://www.today.com/news/gaultier-proves-spirit-intact-first-show-sale-wbna43659798> (дата обращения: 14.03.2025)
5. fashionablymale // Электронный ресурс. URL: <https://fashionablymale.net/2020/09/09/jean-paul-gaultier-le-male-le-parfum-with-mitchell-slaggert/> (дата обращения: 14.03.2025)
6. orental // Электронный ресурс. URL: <https://www.oriental.ru/articles/aromaty-gaultier-stremlenie-udivlyat-i-dazhe-shokirovat/> (дата обращения: 14.03.2025)
7. theblueprint // Электронный ресурс. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/stil-v-filme-pyatjy-element> (дата обращения: 14.03.2025)

8. Vogue // Электронный ресурс. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/zhan-pol-gote-zakryvaet-liniyu-ready-to-wear4141-4141.html> (дата обращения: 14.03.2025)

References:

1. *Entsiklopediya tkani* URL: <https://otkani.pro/designers/gote-zhan-pol/> (дата обращения: 14.03.2025)
2. *Tutorialspoint* URL: <https://www.tutorialspoint.com/jean-paul-gaultier-a-haute-couture-designer> (дата обращения: 14.03.2025)
3. URL: <https://proza.ru/2013/06/21/385> (дата обращения: 14.03.2025)
4. today.com // Электронный ресурс. URL: <https://www.today.com/news/gaultier-proves-spirit-intact-first-show-sale-wbna43659798> (дата обращения: 14.03.2025)
5. *fashionablymale* URL: <https://fashionablymale.net/2020/09/09/jean-paul-gaultier-le-male-le-parfum-with-mitchell-slaggert/> (дата обращения: 14.03.2025)
6. *oriental*. URL: <https://www.oriental.ru/articles/aromaty-gaultier-stremlenie-udivlyat-i-dazhe-shokirovat/> (дата обращения: 14.03.2025)
7. *theblueprint* URL: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/stil-v-filme-pyatjy-element> (дата обращения: 14.03.2025)
8. Vogue URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/zhan-pol-gote-zakryvaet-liniyu-ready-to-wear4141-4141.html> (дата обращения: 14.03.2025)

УДК 67.017(679.7)

Ю.А. Дорохова, Н.Т. Ацбега

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МАДЛЕН ВИОННЕ

© Ю.А. Дорохова, Н.Т. Ацбега 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Мадлен Вионне (1897-1973) — одна из самых значительных фигур в мире моды XX века, чье творчество оказало глубокое влияние на развитие женской одежды. Вионне, известная своим уникальным стилем и инновационными подходами к дизайну, стала символом элегантности и утонченности. В данной статье мы рассмотрим ключевые аспекты ее творчества, влияние на моду и наследие, оставленное модельером.

Ключевые слова: творчество, модельер, ткани, одежда, мода, элегантность

Yu.A. Dorokhova, N.T. Atsbeha

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE CREATIVE PATH OF MADELEINE VIONNET

Madeleine Vionnet (1897-1973) is one of the most significant figures in the fashion world of the 20th century, whose work had a profound influence on the development of women's clothing. Known for her unique style and innovative approaches to design, Vionnet became a symbol of elegance and sophistication. In this article, we will look at the key aspects of her work, her influence on fashion, and the legacy she left behind.

Keywords: creativity, fashion designer, fabrics, clothes, fashion, elegance

Мадлен Вионне родилась в Париже в 1897 году. Женщина, несмотря на непростую судьбу с раннего возраста проявляла интерес к искусству и моде, что в конечном итоге привело ее к обучению в школе моды. Мадлен была дочерью богатого промышленника, что обеспечивало ей доступ к культуре и искусству. Её мать, Эдит, была домохозяйкой, а отец, Жорж Вионне, занимался бизнесом. Семья имела определённый статус в обществе, что способствовало формированию её эстетического вкуса. Вионне училась в школе для девочек, где получила хорошее образование. Позже она поступила в школу моды, что позволило ей углубить свои знания в области дизайна и кроя. В годы Второй мировой войны Вионне столкнулась с трудностями, как и многие другие. Однако именно в это время она начала развивать свои идеи о моде и женственности, что в дальнейшем стало основой её стиля.

В 1919 году Вионне начала свою карьеру в качестве помощника модельера, а в 1920-х годах открыла собственный дом моды. За ней закрепилось звание «королева кроя» и «архитектор моды», а в 1919 г. она была награждена Орденом Почетного легиона — высшей наградой Франции. Совершить свой путь к вершине славы ей помогли врожденный перфекционизм, увлеченность, а также невероятное чувство прекрасного. В начале карьеры Мадлен довелось поработать с сестрами Калло и прославленным кутюрье Жаком Дусе. Ее работы быстро завоевали популярность благодаря оригинальности и высокому качеству исполнения.

Одной из главных особенностей творчества Вионне стали ее инновационные силуэты. Она активно использовала асимметрию и свободные формы, что позволяло создавать одежду, подчеркивающую женственность, не сковывающую движения. Вионне была одной из первых, кто начал использовать мягкие линии и драпировки, что сделало ее коллекции более легкими и воздушными. Модельер придумала поворачивать ткань под углом 45 градусов, чтобы кроить «по-косому» (рисунок 1). Прежде чем раскроить ткань для работы, она создавала мини-версии, изучала, как раскроенные по косой лоскуты играют друг с другом, используя для этого миниатюрные манекены. Как это часто бывает, новаторство молодого модельера порой вызывало сопротивление и непонимание коллег. Но это не заставило ее разувериться в своем стремлении шить по-своему. Достигнув очередного поворотного момента жизни, она, наконец, решилась, и открыла собственный модный дом Vionnet, где воплотила в жизнь самые знаменитые коллекции.



Рис.1 — Косой крой в изделиях Мадлен Вионне

Вионне оказала значительное влияние на женскую моду 1920-х и 1930-х годов. Ее работы отражали дух времени, когда женщины начали стремиться к большей свободе и независимости. Вионне создавала одежду, которая сочетала в себе элегантность и практичность, что сделало ее популярной среди современных женщин. Стоит отметить, что Мадлен Вионне осталась в истории также как первый человек, который стал бороться за авторское право. Ее модели были так популярны, что их пытался копировать почти каждый (рисунок 2).



Она разработала фирменные бирки, документировала все модели и обязательно фотографировала каждый наряд с трех ракурсов. Революционность ее моделей поражала. Она избавлялась от симметрии и боковых швов, одежда воспринималась как естественное продолжение человека и его образа.

Вызвав возмущение у части французского общества откровенными моделями платьев почти на голое тело, она зато привлекла внимание множества смелых раскрепощенных женщин, которых впоследствии называла «выдающимися членами легкомысленного племени амазонок». Вионне общалась в кругах самых именитых реформаторов своего времени — с художниками футуристами, кубистами и авангардистами. Модельер дружила с выдающимся архитектором Ле Корбюзье, а в ее учениках был сам Кристоаль Баленсиага.

Вионне творила платья на манекене с тем же вдохновением, с каким художник пишет картину, или скульптор лепит изваяние. Консервативная мода уходила в прошлое, и Мадлен вершила современный образ женщины-музы, женщины-богини (рисунок 3).



Рис. 3 — Художественный образ женщины – богини в изделиях

Мадлен Вионне прославилась своим мастерством в работе с широким спектром тканей и фактур. Она искусно сочетала шелк, шерсть, бархат и другие материалы, создавая неповторимые композиции, которые выгодно подчеркивали красоту и изящество её творений. Вионне также не боялась экспериментировать с цветовыми решениями, благодаря чему её коллекции получались по-настоящему эффектными и запоминающимися. Творческий вклад Мадлен Вионне оказал заметное воздействие на последующих модельеров, включая Кристиана Диора и Ив Сен-Лорана. Одним из ключевых приемов, который Диор позаимствовал у Вионне, стало использование четких, структурированных силуэтов, акцентирующих талию и формирующих фигуру типа «песочные часы». Этот элемент лег в основу его культовой коллекции «New Look», продемонстрированной в 1947 году и произведшей настоящий переворот в мире моды. Помимо этого, Вионне уделяла особое внимание качеству материалов и безупречности кроя, что Диор также воплотил в своих коллекциях, стремясь к созданию роскошных и изысканных нарядов. Влияние Вионне прослеживается в его тяге к сложным деталям, таким как драпировки и вышивка, которые придавали его работам уникальность и художественную ценность. Сен-Лоран продолжил развивать традицию элегантности, заложенную Вионне, но добавил к ней нотки современности и дерзости, часто играя с классическими формами и вводя неожиданные акценты. Её новаторский подход к дизайну и внимание к мельчайшим деталям стали отправной точкой для многих современных тенденций в моде. Вионне также активно содействовала развитию индустрии, организуя показы и выставки, что способствовало широкой известности её работ. Большинство её представлений проходило в Париже, который в то время являлся центром моды, и Вионне принимала активное участие в модных мероприятиях. В 1945 году она представила свою знаменитую коллекцию «Силуэт», подчеркивающую женственность и элегантность. Этот показ стал важной вехой в её карьере и вдохновил последующие поколения дизайнеров.

Несмотря на свой выдающийся талант, Мадлен Вионне сталкивалась с серьезной конкуренцией. Коко Шанель и Мадлен Вионне были двумя ярчайшими звездами модной сцены, и их соперничество обуславливалось принципиальными различиями в дизайнерской философии, стиле и подходах к моде. Шанель прославилась своим

новаторским взглядом на женский гардероб, делая акцент на удобстве и практичности. Она популяризировала более расслабленные и комфортные силуэты, такие как знаменитое маленькое черное платье и костюмы с жакетами, что сделало её стиль более демократичным и современным. Вионне же, напротив, отдавала предпочтение элегантности и романтизму. Её коллекции отличались сложными драпировками и изысканными силуэтами, придающими работам театральность и подчеркивающие женственность. Шанель ориентировалась на женщин, стремящихся к свободе и независимости, что соответствовало духу времени после Первой мировой войны. Её стиль был более универсальным и подходящим для повседневной жизни. Вионне, в свою очередь, привлекала внимание к более формальным и вечерним нарядам, идеально подходящим для особых случаев и светских раутов. Шанель умело использовала свой личный имидж и харизму для продвижения своих коллекций, став символом стиля и независимости, что способствовало её широкой популярности. Вионне также создала собственный неповторимый образ, но её стратегия была более сосредоточена на художественной составляющей моды и дизайна, что привлекало внимание модных критиков и ценителей искусства. Соперничество между Коко Шанель и Мадлен Вионне было многоаспектным и отражало различные взгляды на моду, что в конечном итоге обогатило индустрию и предоставило женщинам широкий выбор стилей и возможностей для самовыражения. Следующим соперником Вионне стал Пьер Бальмен. Модельер создавал более театральные и роскошные наряды, отличавшиеся смелостью и экстравагантностью, с акцентом на дорогие ткани и сложные конструкции. Он также часто применял яркие цвета и необычные формы, что делало его коллекции на подиуме более заметными. Бальмену особенно удавались свадебные платья. Выход невесты, как отмечает сам Бальмен в своих мемуарах, вызвал «взрыв аплодисментов» на его дебютном шоу. Описание самого платья модельер ведет лаконично: белосеребряное. Платье, украшенное мерцающими цветочными узорами, демонстрирует мастерство Пьера в ручной вышивке, что он освоил в ателье Лелонга. Ткани, щедро украшенные пайетками, стеклянными стразами, бисером и страусовыми перьями, со временем стали одной из визитных карточек модельера. Вионне привлекала женщин, стремящихся найти элегантные и изысканные наряды для особых случаев. В отличие от него, Бальмен ориентировался на более привилегированное общество и светские мероприятия, создавая наряды для дам, желающих подчеркнуть роскошь и оригинальность своего образа.

Бальмен использовал «богатые» ткани в интересных сочетаниях. Модельер, который изучал архитектуру в парижской Школе изящных искусств, постоянно подчеркивал значение материалов как в архитектуре, так и в моде, утверждая: «Кутюрье нужны одновременно шероховатость толстого твида и легкость газа или тюля». В одном из свадебных платьев, датированном концом 1950-х, он мастерски сочетает «струящийся» шифон и «более жесткий» шелк цвета шампанского с узорами из серебряного жаккарда. Наследие Вионне продолжает жить и сегодня. Ее работы изучаются в модных школах, а коллекции выставляются в музеях по всему миру. Мадлен Вионне остается символом элегантности и инноваций в мире моды, вдохновляя новые поколения дизайнеров.

Творчество Мадлен Вионне — это яркий пример того, как один человек может изменить представление о моде и женской одежде. Ее инновационные подходы, внимание к деталям и стремление к совершенству сделали ее одной из самых влиятельных фигур в истории моды. Влияние Вионне ощущается и сегодня, и ее наследие продолжает вдохновлять дизайнеров и модных энтузиастов по всему миру.

Научный руководитель: доцент кафедры живописи и рисунка Шкандрий Н.Я., доцент кафедры живописи и рисунка Ацбекха Негга Тесфайе

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Painting and Drawing Shkandriy N.Ya., Associate Professor of the Department of Painting and Drawing Atsbekha Negga Tesfaye

Список литературы

1. Мадлен Вионне — легендарная создательница «Косого кроя». URL: <https://www.livemaster.ru/topic/3453824-article-madlen-vionne-legendarnaya-sozdatelnitsa-kosogo-kroya> (дата обращения 19.03.2025)
2. **ЖЕНЩИНЫ-ЛЕГЕНДЫ, ИЗМЕНИВШИЕ МИР. МАДЛЕН ВИОННЕ.** URL: [HTTP://PARIS-CHANCE.COM/STYLE-PARIJANKI/MANUSKRIP/ZHENSHHINY-LEGENDY-IZMENIVSHIE-MIR-MADLEN-VIONNE/](http://paris-chance.com/style-parijanki/manuskript/zhenshhiny-legendy-izmenivshie-mir-madlen-vionne/) (дата обращения 19.03.2025)
3. Королева косого кроя. URL: https://kroyu.ru/Interes/Madeleine_Vionnet.htm (дата обращения 19.03.2025)

References

4. *Madeleine Vionnet — the legendary creator of the “Biased Cut”.* URL: <https://www.livemaster.ru/topic/3453824-article-madlen-vionne-legendarnaya-sozdatelnitsa-kosogo-kroya> (date of access 03/19/2025)
5. *LEGENDS OF WOMEN WHO CHANGED THE WORLD. MADELEINE VIONNET.* URL: [HTTP://PARIS-CHANCE.COM/STYLE-PARIJANKI/MANUSKRIP/ZHENSHHINY-LEGENDY-IZMENIVSHIE-MIR-MADLEN-VIONNE/](http://paris-chance.com/style-parijanki/manuskript/zhenshhiny-legendy-izmenivshie-mir-madlen-vionne/) (date of access 03/19/2025)
6. *The Queen of the Bias Cut.* URL: https://kroyu.ru/Interes/Madeleine_Vionnet.htm (date of access 03/19/2025)

Д. К. Нестерова, Н. Я. Шкандрий

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ВАЛЕНТИНА ЮДАШКИНА

© Нестерова Д.К., Шкандрий Н. Я., 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В статье рассматривается творческий путь Валентина Абрамовича Юдашкина — выдающегося советского и российского модельера и кутюрье, который внес значительный вклад в развитие мировой модной индустрии. Освещаются ключевые этапы его профессионального становления, начиная от первых коллекций, созданных в условиях дефицита, до международного признания в качестве члена французского Синдиката высокой моды. Особое внимание уделено уникальным коллекциям Юдашкина, таким как «Фаберже», «Екатерина Великая» и «Скрипки», которые прославили «русский стиль» на глобальном уровне. Отмечается его роль в популяризации русской культуры за рубежом, создании модных трендов и поддержке отечественной модной индустрии в трудные периоды. Юдашкин представлен не только как художник, но и как культурный амбассадор, способствовавший формированию новой главы в истории российской моды.

Ключевые слова: Валентин Юдашкин, мода, кутюрье, дизайнер, модельер, одежда, искусство.

D. K. Nesterova, N.Ya. Shkandriy

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya,

18

THE CREATIVE PATH OF VALENTIN YUDASHKIN

The article examines the creative path of Valentin Abramovich Yudashkin, an outstanding Soviet and Russian fashion designer and couturier, who made a significant contribution to the development of the global fashion industry. The key stages of his professional development are highlighted, starting from the first collections created in conditions of scarcity, to international recognition as a member of the French Haute Couture Syndicate. Special attention is paid to Yudashkin's unique collections, such as Faberge, Catherine the Great and Violins, which glorified the "Russian style" on a global level. His role in popularizing Russian culture abroad, creating fashion trends and supporting the domestic fashion industry during difficult periods is noted. Yudashkin is represented not only as an artist, but also as a cultural ambassador who contributed to the formation of a new chapter in the history of Russian fashion.

Keywords: Valentin Yudashkin, fashion, couturier, designer, fashion designer, clothes, art.

Валентин Юдашкин — один из самых известных модельеров в России. Каждый год он создавал несколько новых коллекций. При этом являлся руководителем собственного Дома моды. Дизайнер на протяжении долгих лет жил и творил в энергичном ритме. Как говорил он сам, его жизнь — это танго, то есть это на разрыв, на эмоцию.

Мода похожа на танец, она также изменчива, динамична и непредсказуема. Главная тема показов Валентина Юдашкина — это делать мечту. А мечтать нужно по-разному, чтобы не повторится, не быть похожим даже самого на себя.

Юдашкин стал первым дизайнером из России, который был приглашён во французский Синдикат высокой моды. Он творил то, что хочет видеть Париж, столица высокой моды [1].

Путь к творческой свободе оказался не лёгким. С детства Валентин увлекался рисованием, шил платья для кукол. В 1981 году Юдашкин поступил на факультет моделирования Московского индустриального техникума. Студенческие годы пришлось на время дефицита. В магазинах практически отсутствовало разнообразие одежды, большинство людей были одеты словно клоны. А если хотелось носить что-то отличающееся, люди обращались к спекулянтам. Валентин Юдашкин же своими руками создавал себе необычные вещи: шил, перекрашивал рубашки, перешивал купленные дефицитные вещи. Он горел желанием работать с одеждой, трансформируя или создавая с нуля нечто непривычное и особенное для современности.

Эти первые эксперименты с одеждой сформировали уникальный стиль Юдашкина, в котором соединялись творческая смелость и умение работать с ограниченными ресурсами. Впоследствии это стало важным фактором в его работе с русскими мотивами: он превращал недостаток материалов в возможность для экспериментов. Именно в этот период он начал осознавать, что мода — это не только одежда, но и способ выражения личности, а также платформа для демонстрации культуры.

Будущий модельер с мировым именем защитил на отлично два диплома по темам «Исторический костюм» и «Макияж и декоративная косметика» [2]. Преддипломную практику прошёл у известного дизайнера Вячеслава Зайцева. Первый советский модельер доказал, что творить можно в любых условиях, создавая стильную одежду даже с «пустыми прилавками» и при строгих и жёстких правилах. Далее Валентин Абрамович занимал должность старшего художника в Центральном проектно-конструкторском бюро при Министерстве бытового обслуживания, на складе которого брал ткани для пошива платьев. В модной индустрии того времени не существовало особо разделения труда, поэтому Юдашкин одновременно был и стилистом, и визажистом, и модельером.

В возрасте 24 лет начинающий специалист вывел на показ свои первые 150 моделей платьев. Коллекция демонстрировалась в концертном зале гостиницы «Орлёнок». Каждую вещь Валентин Абрамович сделал собственноручно. На следующий год Юдашкин представил коллекции «Русь изначальная» и «Петровский бал». В моделях считывалось поражающее и невероятное стремление предать миру ярких красок, избавиться от серости и однотипности, что это невозможно было оставить незамеченным. И на молодого модельера обратили внимание приглашенные на показ французы. Наконец Валентин впервые попал в столицу моды — Париж, в его жизни произошёл долгожданный прорыв [3]. Молодой дизайнер вдохновился красотами города, он был восхищён изобилием материалов, цветов и фактур, которых не хватало в Советском Союзе. Во время поездки открыл для себя новые горизонты и многому научился, и, вернувшись домой, приступил к усердной работе, желая доказать, что Россия тоже способна на высокую моду.

1991 год стал знаменательным для Валентина Юдашкина. Модельер представил коллекцию «Фаберже» в Париже (рис. 1). Коллекция произвела неизгладимое впечатление как на просто любителей высокой моды, так и на её законодателей: работу дизайнера высоко оценили Пьер Карден и Пако Рабанн. Для того времени задумка действительно считалась революционной. Дизайнер вдохновился серией ювелирных изделий в форме пасхальных яиц работы Карла Фаберже, изготовленных в период с 1885 по 1917 год по заказу российской императорской семьи и частных покупателей. Костюмы представляли собой объёмные каркасы в форме драгоценных яиц Фаберже. Изящество, богатство, роскошь и традиции читались в моделях. Модельер показал ту Россию, которая когда-то славилась пышными балами и красивыми нарядами. Коллекция стала визитной карточкой модельера. И благодаря ей в модных журналах Европы и Америки появилось понятие «русский стиль», он же стиль Юдашкина, что подразумевает множество декора из бисера и страз, пайеток и кружев, парчи и золотого тиснения [4]. Именно так Валентин Юдашкин прославился на весь мир и не сходил с модного олимпа до конца своих лет. Несколько моделей «Фаберже» находятся в Музее костюма Лувра и Калифорнийском музее моды.



Рис. 1. Костюм из коллекции «Фаберже»

Вскоре представил в столице моды коллекцию «Скрипки». Модели были в виде музыкальных инструментов, украшенных золотом и драгоценными камнями. Следующая коллекция «Натюрморт» представляла собой наряды в форме ваз, которые повторяли женский силуэт и были декорированы цветами, словно живыми. Вдохновившись роскошью 18-19 веков Российской империи, изучив материалы из архивов и музеев, Юдашкин создал коллекцию «Екатерина Великая». Платья в пол, мини-юбки и топы, в виде короны, и, конечно, куда без декора, на этот раз вышивка бисером и пайетками [1-2].

Модельер из России вскоре получил приглашение стать членом-корреспондентом Синдиката высокой моды — самой влиятельной организации в индустрии стиля. Об этом, пожалуй, мечтает каждый модельер. Это было и остаётся невообразимым. Валентин Юдашкин — первый и единственный представитель России в Синдикате, что дало ему официальное право называть свое творение Домом высокой моды от кутюр.

Высокая мода в отличие от обычной оригинальна и экстравагантна, она не предназначена для повседневности. Одно из её применений — выход на сцену. Так, Валентин Юдашкин становится востребованным среди многих звёзд российской эстрады. Знаменитое черное платье-балахон для Аллы Пугачёвой, смелые наряды для Филиппа Киркорова, изящные костюмы для Людмилы Гурченко и многое другое — всё это творения кутюрье. К слову, его

одежду надевали и зарубежные артисты: Селин Дион, Леди Гага, Мила Йовович, Шей Митчелл. Именно благодаря работе со звёздами Юдашкин смог популяризировать свои коллекции не только на подиумах, но и в массовой культуре.

Модные дома помимо высокой моды от кутюр, которая отражает взгляды дома и задаёт тренды, выпускают и прет-а-порте, что в переводе с французского означает «готовая к ношению», она не эксклюзивная, как высокая [5]. В 1994 году Валентин Юдашкин выпускает свою первую коллекцию прет-а-порте, а в 1997 открывает первый в Москве бутик, в продаже были женская и мужская одежда, а также обувь и аксессуары. Так, бренд становится всё более привлекательным на международном рынке.

В августе 1998 года в России начался кризис. Юдашкин не уволил ни одного сотрудника, чтобы не потерять коллектив. Личные гонорары, деньги с продажи многих уникальных вещей из архивов уходили в поддержку Дома моды. Модная индустрия беспощадна. Дом моды должен был готовить две оригинальные коллекции в год, на которые уходит большое количество денег. Валентин Юдашкин решился на отчаянный шаг — продавать костюмы, отказываясь от авторского права. Дом моды выдержал кризис. Дефиле зимней коллекции в Париже 1999 года было встречено с восхищением.

Вскоре после показа в Париже стало известно, что Валентин Юдашкин больше не сможет проводить показы. Синдикат высокой моды установил правило: чтобы оставаться в системе, нужно иметь производство одежды во Франции. Но Юдашкин решился на рискованный поступок. Хотя Валентин и вышел из Синдиката высокой моды, на следующий год он представил свои коллекции в Париже вне графиков. Это был действительно дерзкий поступок, полный авантюризма [3].

Примеру российского модельера последовали другие молодые дизайнеры разных стран. Говоря о Москве, именно благодаря старанию Валентина Юдашкина на протяжении долгих лет, неделя моды стала проводиться в столице России. Московская неделя моды привлекает многих журналистов из Франции посмотреть на тех художников, которые не могут или не участвуют в итальянской, французской или американской неделе моды. А конфликт с Парижем в прошлом. И 3 октября 2013 года Валентин Юдашкин получил высшую награду во Франции — орден почётного легиона. А через 3 года был принят в члены Французской модной палаты кутюрье и дизайнеров.

В 2001 году Дом моды «Nijole» из Литвы впервые пригласил дизайнера для совместной работы, и им оказался именно Валентин Юдашкин. Творческий эксперимент был в особенности интересным для модельера, поскольку Юдашкину предстояла работа с новым и неизученным для дизайнера материалом — мехом. В октябре была продемонстрирована коллекция «Сон в зимнюю ночь» (рис. 2). Были представлены модели из различных мехов, таких как лиса, норка, шиншилла и даже редкие горностай и белый соболь. Валентин Юдашкин также попробовал сочетание меха с кожей и замшей. Есть и двусторонние изделия, модели из тёплого и лёгкого меха самых разных кроев. Эта коллекция стала знаковым событием для Юдашкина, поскольку продемонстрировала его способность работать с материалами премиум-класса. Также коллекция была признана экологически значимой для своего времени, так как использовались меха, сертифицированные по стандартам гуманного производства.



Рис. 2. Костюм из коллекции «Сон в зимнюю ночь»

Валентин Юдашкин регулярно пробовал нечто новое. Модный дом помимо одежды выпускает оправы для очков, стильные аксессуары и обувь, столовые приборы и посуду из фарфора и серебра и даже уникальные ювелирные украшения и ароматы.

Последняя коллекция Юдашкина состоялась 26 июня на Московской неделе моды в 2022 году. Главным акцентом коллекции стала серия вечерних платьев, созданных по мотивам ювелирных украшений дома Bvlgari. Модели шли по подиуму на Парящем мосту в парке «Зарядье» в роскошных украшениях ювелирного Дома моды. Валентин

Юдашкин создал эффектные образы, активно используя оттенки желтого золота, игру объемов, яркие цвета, чистые формы и стилизованные цветочные декоративные мотивы. Вся коллекция декорирована россыпью золота и узорами из золотых нитей (рис. 3).



Рис. 3. Коллекция 2022

После смерти основателя и креативного директора бренда Юдашкина в мае 2023 года его дочь Галина Юдашкина, выпускница Школы дизайна Parsons School of Design Film Photography и факультета истории искусств МГУ, приняла бразды правления модным домом - отвечая за развитие и креативное направление в стремлении поддерживать международное признание компании с помощью смелого художественного видения. Бренд продолжает развиваться и выпускать новые коллекции

Развитие бренда Юдашкина в современной модной индустрии сосредоточено не только на сохранении эстетических ценностей, заложенных основателем, но и на освоении новых сфер. Дом моды активно внедряет цифровые платформы, такие как виртуальные показы и коллекции, адаптированные для метавселенных. Это позволяет бренду привлекать молодую аудиторию и оставаться в центре внимания в условиях быстро меняющегося рынка. Одновременно бренд усиливает свои позиции на рынке люксовых аксессуаров и предметов интерьера, что расширяет его присутствие в различных сегментах модной индустрии.

Творческое наследие Валентина Юдашкина оказывает глубокое влияние на глобальные модные тренды. Его способность переосмысливать русское культурное наследие в современном ключе стала вдохновением для дизайнеров, стремящихся сочетать традиции и новаторство. Благодаря своему уникальному подходу Юдашкин продемонстрировал, что национальные мотивы могут быть универсальным языком, понятным мировой аудитории. Сегодня элементы «русского стиля», популяризированные Юдашкиным, такие как богатая вышивка, барочные узоры и использование ярких, насыщенных цветов, находят отражение в коллекциях ведущих домов моды [3-5].

Валентин Юдашкин постоянно находился в движении и работал, придумывая новые силуэты и сочетания, сам вёл все свои линии одежды, был главным редактором телеканала «Мода и стиль», читал лекции по искусству [2].

В творчестве кутюрье особую роль играли национальная русская история и культура, его увлекали выдающиеся личности. Юдашкин пропагандировал русское искусство за рубежом. Центральное место в его коллекциях занимала имперская роскошь, для которой характерна избыточная декоративность — отделка стразами, кружевом, блестками и бисером. Некоторые примеры коллекций с «русским стилем»: «Екатерина Великая», «Балет», «Врубель», «Русский модерн», «Анна Каренина».

«Русский стиль» Юдашкина стал визитной карточкой, демонстрирующей богатую историю и культурное наследие России через моду. В его коллекциях прослеживалось вдохновение работами русских художников, такими как Михаил Врубель и Илья Репин. Юдашкин также сотрудничал с историками и реставраторами, чтобы точно воссоздать элементы костюмов, характерные для эпохи Российской империи. Его работы популяризировали русские орнаменты и мотивы, которые впоследствии начали использовать дизайнеры не только в моде, но и в интерьере и декоративном искусстве.

Верность историческим и художественным традициям и новаторство, изысканность и неповторимость — то, что объединяет коллекции российского модельера Валентина Юдашкина.

Список литературы:

1. Скуратовская М. В. Сто великих творцов моды. М.: Вече, 2013. 414 с.
2. Жанузакова Э. К. Шаршембиева Э. Б. Творчество, восхищающее совершенство форм российские кутюрье В. Зайцев и В. Юдашкин на фоне мировой моды // Вестник ИГУ. 2010. №25.
3. Кальчук А. М. Творческий путь и труды Валентина Юдашкина // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: к 280-летию со дня рождения российской просветительницы княгини Е. Р. Дашковой. VI международная научная конференция. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. 2023. С. 803-806.
4. Valentin Yudashkin. Альбом. М: Слово. 2003. 288 с.
5. Орлова Л. Азбука моды. М.: Просвещение. 1988. 176 с.

References:

1. Skuratovskaya M. V. *Sto velikih tvorcov mody* [One hundred great fashion creators]. Moscow. Veche, 2013. 414 pp. (in Rus.).
2. Zhanuzakova E. K. Sharshembieva E. B. *Tvorchestvo, voskhishchayushchee sovershenstvo form rossijskie kutur'e* V. Zajcev i V. Yudashkin na fone mirovoj mody [Creativity, admiring perfection of forms Russian couturiers V. Zaitsev and V. Yudashkin against the background of world fashion]. Vestnik IGU. 2010. No 25. (in Rus.).
3. Kal'chuk, A. M. *Tvorcheskij put' i trudy Valentina Yudashkina* [The creative path and works of Valentin Yudashkin]. Gumanitarnye nauki v sovremennom vuze: vchera, segodnya, zavtra: k 280-letiyu so dnya rozhdeniya rossijskoj prosvetitel'nicy knyagini E. R. Dashkovej. VI mezhdunarodnaya nauchnaya konferenciya [Humanities in a modern university: yesterday, today, tomorrow: on the 280th anniversary of the birth of the Russian enlightener Princess E. R. Dashkova. VI International Scientific Conference]. St. Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. 2023. 803-806 pp. (in Rus.).
4. Valentin Yudashkin. Album. Moscow. Slovo. 2003. 288 pp.
5. Orlova L. *Azbuka mody* [The ABC of fashion]. Moscow. Prosveshchenie. 1988. 176 pp. (in Rus.).

П.П.Панкратова, Н.Т. Ацбега

ВЛИЯНИЕ ИСКУССТВА НА ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ ЧЕЛОВЕКА

© П.П.Панкратова, Н.Т. Ацбега 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Эмоциональные реакции на произведения искусства являются сложным взаимодействием между личным опытом, культурными факторами и эстетическими элементами. Искусство способно вызывать широкий спектр эмоций — от радости до печали, от вдохновения до страха — обогащая наше восприятие мира и самих себя.

Ключевые слова: Эстетический опыт, искусство, эмоции.

THE INFLUENCE OF ART ON THE PSYCHO-EMOTIONAL STATE PERSON

Emotional reactions to works of art are a complex interaction between personal experiences, cultural factors, and aesthetic elements. Art has the power to evoke a wide range of emotions – from joy to sadness, inspiration to fear – enriching our perception of the world and ourselves.

Keywords: Aesthetic experience, art, emotions.

© P.P. Pankratova, N.T. Atsbeha 2025

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

На протяжении многих столетий творцы искали способы создавать работы, пробуждающие в зрителе глубокие чувства. В наши дни нейробиологические процессы, определяющие эти отклики, стали объектом пристального изучения не только ученых, но и деятелей искусства. Связь между искусством и психологией человека давно не вызывает сомнений. Множество исследований доказывают, что художественные произведения способны вызывать широкий спектр эмоциональных переживаний. В эпоху переизбытка визуальной информации, изучение воздействия искусства, особенно живописи, на психоэмоциональное состояние человека приобретает особую важность. Ученые, психологи и искусствоведы единодушны во мнении о существенном влиянии искусства на психическое здоровье, что стало основой для возникновения новых практик, например, арт-терапии. Растет число научных данных, подтверждающих положительное воздействие искусства на работу мозга, например картина «Подсолнухи» Винсента ван Гога может вызвать положительные эмоции благодаря ярким цветам и динамичным мазкам [рис. 2].



Рисунок 1 – Подсолнухи Винсента ван Гога

Оно оказывает влияние на мозговые волны, эмоции и нервную систему, способствуя увеличению уровня серотонина. Искусство способно изменять взгляды человека и его отношение к окружающему миру. Восприятие прекрасного включает в себя комплекс психических процессов: от простых ощущений до сложных когнитивных функций, таких как воображение, мышление, воля и чувства. Эмоции, как индивидуальные ответы на внешние и внутренние раздражители, отражают личную ценность этих стимулов и проявляются в виде положительных или отрицательных переживаний [1]. Благодаря сложной организации человеческой психики, позволяющей взаимодействовать с искусством и другими эстетическими объектами, открываются широкие перспективы для формирования и развития личности, а также для раскрытия её творческого потенциала. Эстетические эмоции, возникающие в ответ на искусство, давно привлекают внимание философов, психологов и искусствоведов. Аффективные реакции на художественные произведения весьма разнообразны и часто включают в себя такие чувства, как восхищение, изумление, грусть и тоска [2]. Мрачные и холодные оттенки, как в работах Эдварда Мунка «Крик», могут вызывать чувство тревоги и страха, отражая внутренние переживания художника [рис. 2].



Рисунок 2 – «Крик» Эдвард Мунк

Эти чувства могут быть обусловлены как содержанием произведения, так и индивидуальным пониманием его смысла. Влияние оказывают и внешние обстоятельства [3]: например, присутствие других посетителей в галерее может изменить эмоциональный отклик на экспонаты. Помимо художественного образования, на восприятие влияют и другие личные факторы, такие как текущее настроение [4]. Однако, как показывают эксперименты, предоставление дополнительной информации, помогающей лучше понять картину, не сказывается на её популярности [5]. Более того, сведения о произведении не меняют эстетического опыта посетителей музея. Гораздо большее значение имеют собственные характеристики работы – именно они оказывают определяющее воздействие на зрителя. Эстетические переживания – это результат сложного переплетения способов восприятия и мыслительных процессов. Важную роль играют как особенности самого произведения (цветовая гамма, сюжет), так и индивидуальные черты зрителя, его знания и контекст, включая название работы. Картины, такие как «Сотворение Адама» Микеланджело, могут вдохновлять людей на творчество и самовыражение, побуждая их задуматься о своих целях и мечтах [рис. 3].



Рисунок 3 – «Сотворение Адама» Микеланджело

В ходе исследования участники оценивали интенсивность своего эстетического восприятия с помощью анкет. Исследователи также анализировали эмоциональные реакции, возникающие при взаимодействии с искусством, используя психофизиологические показатели, такие как частота сердечных сокращений и кожно-гальваническая реакция. Результаты показали, что ни краткая, ни подробная информация не оказывали заметного влияния на эстетический опыт участников [6]. Исследование подтвердило, что на эстетическое восприятие человека в первую очередь влияют характеристики самого произведения искусства. При просмотре картин у участников эксперимента наблюдались выраженные физиологические изменения по сравнению с исходным уровнем. При этом интенсивность реакций существенно варьировалась в зависимости от конкретного произведения. Наиболее сильный эстетический отклик был зафиксирован при просмотре картины «Интриги масок» Джеймса Энсора [рис. 4].



Рисунок 4 - «Интриги масок» Джеймса Энсора

Исследователи предполагают, что нестандартный и, возможно, претенциозный стиль художника мог привести к неоднозначной реакции зрителей. Ссылаясь на исследования швейцарских психологов, можно сделать вывод, что для получения эстетического опыта человеку не обязательно знать подробности о картине. Достаточно просто сосредоточить внимание на полотне, поскольку само искусство способно говорить за себя. Простое наблюдение за произведениями визуального искусства может активировать участки мозга, отвечающие за эмоциональную обработку. При просмотре произведений искусства наш мозг начинает предсказывать и устанавливать связи как на сознательном, так и на подсознательном уровне, вызывая у нас чувства удовлетворения и радости. Независимо от того, вызывает ли рассматриваемое произведение веселье, грусть или размышление, обработка этих эмоций исключительно важна для психического здоровья. Таким образом, будь то создание собственных художественных произведений или созерцание работ других мастеров, искусство может играть важную роль в укреплении психического благополучия.

Список литературы

1. Психология: Учебник для педагогических вузов / Под ред. Б. А. Сосновского. — М.: Юрайт — Издат, 2005. — 660 с.
2. Васильева, В. С. Живопись как средство гармонизации психоэмоционального состояния личности / В. С. Васильева // Вестник науки и образования. — 2019. — № 24-2(78). — С. 67-70.
3. Дарвиш, О. Б. Воздействие искусства на эмоциональную сферу человека / О. Б. Дарвиш // Colloquium-journal. — 2020. — № 4-2(56). — С. 19-21.

4. Копытин, А. И. Теория и практика арт-терапии / А. И. Копытин. – Санкт-Петербург : Питер, 2002. – 368 с.
5. Виноградова, Е. В. Влияние искусства на психоэмоциональное состояние человека / Е. В. Виноградова // Наука и образование: сохраняя прошлое, создаем будущее : сборник статей XXI Международной научно-практической конференции. – Пенза : Наука и Просвещение, 2019. – С. 235-237.
6. Арт-терапия / под ред. А.И. Копытина. – Санкт-Петербург : Питер, 2001. – 320 с.

References

1. Psychology: *Textbook for Pedagogical Universities* / Ed. by B. A. Sosnovsky. — M.: Yurayt — Izdat, 2005. 660 p.
2. Vasil'eva V. S. *Zhivopis' kak sredstvo harmonizatsii psikhoemotsional'nogo sostoyaniya lichnosti [Painting as a means of harmonization of the psycho-emotional state of the personality]* / V. S. Vasil'eva // *Vestnik nauki i obrazovaniya*. – 2019. – № 24-2(78). – P. 67-70.
3. Darvish O. B. *Vzdeistvie iskusstva na emotsional'nyuyu sfere cheloveka [The impact of art on the emotional sphere of a person]* / O. B. Darvish // *Colloquium-journal*. – 2020. – № 4-2(56). – P. 19-21.
4. Kopytin A. I. *Teoriya i praktika art-terapii [Theory and practice of art therapy]*. – St. Petersburg: Piter, 2002. – 368 p.
5. Vinogradova E. V. *Vliyaniye iskusstva na psikhoemotsional'noye sostoyaniye cheloveka [The influence of art on the psycho-emotional state of a person]* / E. V. Vinogradova // *Nauka i obrazovanie: sokhraneniya proshloe, sozdaem budushchee : sbornik statey XXI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. – Penza: Science and Education, 2019. – P. 235-237.
6. *Art Therapy* / Ed. by A.I. Kopytin. – St. Petersburg : Piter, 2001. – 320 p.

П.П.Панкратова, Н.Я. Шкандрий

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ МИФЫ КАК ИСТОЧНИК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

© П.П.Панкратова, Н.Я. Шкандрий 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В статье рассмотрено Влияние древнегреческих мифов на формирование всего изобразительного искусства. Исторический фундамент заложенный в Древней Греции рассматривается в работах художников Возрождения. Систематизация материалов способствовала выявлению роли древнегреческих мифов в качестве основы для творчества в мировом изобразительном искусстве.

Ключевые слова: Миф, древнегреческая мифология, античность, древняя Греция, искусство, живопись.

P.P. Pankratova, N.Y. Shkandriy 2025

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ANCIENT GREEK MYTHS AS A SOURCE OF ARTISTIC CREATIVITY

The article examines the influence of ancient Greek myths on the formation of all fine art. The historical foundation laid in Ancient Greece is examined in the works of Renaissance artists. The systematization of materials contributed to the identification of the role of ancient Greek myths as a basis for creativity in world fine art.

Keywords: Myth, ancient Greek mythology, antiquity, ancient Greece, art, painting.

Древнегреческие мифы настолько прочно вошли в основу общечеловеческой культуры, что современный человек, зачастую не задумываясь, использует их в своей речи: «сизифов труд», «титанические усилия», «олимпийское спокойствие» стали привычными выражениями. Сравнение сильного человека с Геркулесом, а смелой женщины – с амазонкой, также широко распространено. Благодаря своей глубине и выразительности, мифологические сюжеты всегда вдохновляли творцов – художников, поэтов и скульпторов. В данном исследовании авторы попытались выявить и структурировать информацию о применении древнегреческой мифологии в мировом изобразительном искусстве [1]. Появление мифов было обусловлено стремлением древних народов понять происхождение жизни, объяснить причины стихийных бедствий, перед которыми они чувствовали себя уязвимыми. Однако воздействие античной мифологии на человека выходит далеко за пределы этих объяснений. Образы, такие как Мидас с его волшебным даром, Сизиф, обреченный на нескончаемые страдания, ящик Пандоры и «ахиллесова пята», знакомы каждому. Эти истории постоянно переосмысливаются и воплощаются в различных видах искусства – от литературы и музыки до живописи, скульптуры, современных инсталляций и интерактивных экспозиций.

Греческая мифология оказала значительное влияние на культурное развитие современных европейских народов. Как отмечал философ и историк Фридрих Энгельс, «без той базы, которую создали Греция и Рим, не было бы и современной Европы» [2]. После периода забвения, начиная с эпохи Возрождения, памятники античной культуры и литературные произведения, а вместе с ними и образы из древнегреческой мифологии, вновь привлекли к себе всеобщее внимание. Художники, писатели и музыканты европейских стран стали активно использовать сюжеты из греческой мифологии в своих работах. Ярким примером тому являются выдающиеся итальянские художники эпохи Возрождения, которые посвятили некоторые свои работы изображению мифических сюжетов: Леонардо да Винчи («Вакх», «Леда и лебедь»), Сандро Боттичелли («Рождение Венеры», «Весна»), Тициан («Венера перед зеркалом»), Рафаэль Санти («Три Грации») и другие [3] [рис. 1, рис. 2].



Рис. 1 - Леонардо да Винчи «Леда и лебедь»



Рис. 2 - Сандро Боттичелли «Рождение Венеры»

Герои древнегреческих мифов, олицетворяющие идеал совершенства, вдохновляли художников эпохи Возрождения. Тело человека стало центральным объектом изучения и изображения. Мастера того времени стремились к реалистичности и эмоциональности, используя сложные композиции, перспективу, игру света и тени, что стало отличительной чертой искусства эпохи. В XVII-XVIII веках мифологические сюжеты вновь обрели популярность в европейском искусстве. В Нидерландах Питер Пауль Рубенс создал шедевры на мифологические темы («Персей и Андромеда», «Венера и Адонис», «Похищение Ориити Борей»). Во Франции Никола Пуссен переосмыслил античные сюжеты, подчеркивая гармонию человека с природой и самим собой («Нарцисс и Эхо», «Пейзаж с Полифемом», «Царство Флоры»). К мифологическим сюжетам обращались многие выдающиеся художники, такие как Антонис ван Дейк («Амур и Психея», «Венера в кузнице Вулкана»), Рембрандт («Даная», «Похищение Европы») и Франсуа Буше («Купание Дианы», «Триумф Венеры») [рис.3].



Рис.3 - Франсуа Буше «Купание Дианы»

Традиция обращения к античной мифологии продолжалась и в XIX-XX веках. Братство прерафаэлитов использовало образы античных героев, создавая произведения с глубоким символическим смыслом (Джон Уильям Уотерхаус - «Цирцея», Данте Габриел Россетти - «Прозерпина»). Влияние античной мифологии ощущается и в работах художников модерна и сюрреализма, таких как Густав Климт («Даная») и Сальвадор Дали («Метаморфоза Нарцисса»). В России мифологические сюжеты стали популярными во второй половине XVIII - начале XIX века. Образы античных богов и героев считались идеалом красоты, поэтому изучение скульптурных копий с греческих и римских образцов было неотъемлемой частью обучения в Академии художеств. Различные эпизоды античной греческой мифологии неоднократно становились объектом внимания выдающихся русских художников. Наиболее известным примером является полотно Валентина Серова «Похищение Европы». Однако, данная тема находила отражение и в работах многих других признанных мастеров живописи, таких как Михаил Врубель («Пан», «Суд Париса»), Павел Соколов («Дедал привязывает крылья Икару»), Карл Брюллов («Нарцисс», «Гений искусства») и Иван Айвазовский («Посейдон, несущийся по морю») [рис.4].



Рис.4 – Карл Брюллов «Нарцисс»

Актуальность античных мифов сохраняется и в XXI веке. Миф, выступая как первоначальная форма постижения мира, связывает творчество человека с природой, погружает в глобальную картину бытия и служит источником творческого осмысления. Несмотря на то, что современные интерпретации этих древних историй могут быть нетрадиционными, отрицать вдохновляющую силу и сюжетный потенциал, заложенный в наследии античной Греции, было бы несправедливо. Истории о богах и героях, их подвигах и трагедиях стали основой для многих культурных и художественных движений Европы. В изобразительном искусстве древнегреческая мифология была одним из

важнейших факторов развития художественной культуры в эпоху Возрождения. Выдающиеся итальянские художники того времени, такие как Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли, Тициан, Рафаэль Санти и Антонио да Корреджо, создавали произведения с сюжетами из мифов. В театре театр как искусство родился в Древней Греции и был неразрывно связан с мифологией. Трагедии Софокла, Эсхила и Еврипида, такие как «Царь Эдип», «Орестея» и «Медея», основаны на мифологических сюжетах. В литературе древнегреческие мифы также служили источником вдохновения. Например, Гомер создал поэму «Илиада» на основе сказаний о Троянской войне, добавив в историю персонажей древнегреческих мифов — богов и героев. Ирландский модернист Джеймс Джойс в романе «Улисс» использовал множество отсылок к произведению Гомера, включая сюжетные линии главных персонажей и композиционную структуру романа. В современном массовом искусстве греческие мифы также широко присутствуют. Фильмы, такие как «Троя» и «Битва титанов», переносят зрителей в мир древних героев и богов, увековечивая мифологические истории на экране. Современные писатели, такие как Рик Риордан, адаптируют мифы для молодых читателей, создавая популярные книги, например серию «Перси Джексон». Таким образом, древнегреческие мифы продолжают оставаться важным элементом культурного наследия, отражая вечные темы, такие как героизм, любовь, честь и справедливость.

Список литературы

1. Лосев, А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — М.: Учпедгиз, 1957. — 620 с.
2. Энгельс, Ф. Анти-Дюринг. — М.: Политиздат, 1978. — 359 с.
3. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV—XV века — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 504 с.
4. Аристотель. Поэтика / Аристотель ; пер. с древнегреч. М.Л. Гаспарова. — Москва : Лабиринт, 2000. — 192 с.
5. Кун, Н.А. Легенды и мифы Древней Греции / Н.А. Кун. — Москва : АСТ, 2016. — 448 с.

References

1. Losev, A. F. *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskogo razvitiia* [Ancient mythology in its historical development]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1957. 620 p.
2. Engels, F. *Anti-Dühring*. Moscow, Politizdat Publ., 1978. 359 p.
3. Stepanov, A. V. *Iskusstvo epochi Vozrozhdeniya* [The Art of the Renaissance Era]. Italy. XIV—XV centuries — St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2005. 504 p.
4. Aristotle. *Poetics* / Aristotle; transl. from ancient Greek. M.L. Gasparova. — Moscow : Labyrinth, 2000. — 192 p.
5. Kun N.A. *Legends and Myths of Ancient Greece*. — Moscow : AST, 2016. — 448 p.

УДК 67.017(679.7)

А.М. Рабзина, Н.Т. Ацбега

СОВРЕМЕННЫЕ АФРИКАНСКИЕ ХУДОЖНИКИ, РАБОТАЮЩИЕ В СТИЛЕ ДЖАНК-АРТ

© А.М. Рабзина, Н.Т. Ацбега 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Статья посвящена исследованию современного африканского искусства, с акцентом на художников, работающих в стиле джанк-арт. Джанк-арт, или искусство из вторичных материалов, представляет собой уникальную форму самовыражения, которая объединяет экологическую сознательность и творческий подход к переработке отходов. В статье рассматриваются ключевые фигуры современного африканского джанк-арта, их художественные работы и влияние на культурный контекст континента. Анализируются основные темы и мотивы, которые преобладают в работах этих художников, такие как социальные, экономические и экологические проблемы, а также традиционные африканские ценности и идентичность. Особое внимание уделяется выставкам и проектам, на которых представлены работы современных африканских художников, работающих в стиле джанк-арта, как значимого направления в современном искусстве. Статья подчеркивает важность этого вида искусства в контексте глобальных экологических вызовов и его роль в формировании нового восприятия современных социальных проблем в африканском обществе.

Ключевые слова: африканское искусство, джанк-арт, экология, современные художники

© A.M. Rabzina, N.T. Atsbeha 2025

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
18 Bolshaya Morskaya Street, Saint Petersburg, 191186

CONTEMPORARY AFRICAN ARTISTS WORKING IN THE STYLE OF JUNK ART

Summary: The article is devoted to the study of contemporary African art, with an emphasis on artists working in the style of junk art. Junk art, or art made from recycled materials, is a unique form of self-expression that combines environmental awareness and a creative approach to recycling. The article examines the key figures of modern African junk art, their artistic works and their impact on the cultural context of the continent. The main themes and motifs that prevail in the works of these artists are analyzed, such as social, economic and environmental issues, as well as traditional African values and identity. Special attention is paid to exhibitions and projects featuring the work of contemporary African artists working in the style of junk art, as a significant trend in contemporary art. The article highlights the importance of this art form in the context of global environmental challenges and its role in shaping a new perception of contemporary social issues in African society.

Key words: African art, junk art, ecology, contemporary artists

В 2023 году кризис отходов в Африке достиг катастрофических масштабов. Континент производит колоссальные объемы бытовых отходов — около 2,01 миллиарда тонн в год, из которых лишь 4% подлежат переработке, тогда как 90% выбрасываются незаконно. В ряде африканских городов значительная часть мусора сжигается, что приводит к выбросам вредных загрязняющих веществ в атмосферу и создает угрозу для здоровья людей и окружающей среды. В результате этого процесса в воздух попадают диоксины, углеводороды и черный углерод — все они являются высокотоксичными загрязнителями климата. Кроме того, разложение органических отходов приводит к выделению метана, способствующего открытым пожарам и являющегося одним из основных факторов изменения климата.

Данная ситуация оказывает серьезное воздействие на здоровье населения. Загрязнение воздуха ежегодно становится причиной более 1,2 миллиона преждевременных смертей в Африке. Исследования показывают, что дети, проживающие вблизи крупных свалок, часто страдают от хронических респираторных, желудочно-кишечных и дерматологических заболеваний.

С учетом нарастающей проблемы с отходами и их переработкой, в Африке также наблюдается рост числа художников, работающих в жанре джанк-арт.

Главная идея джанк-арта заключается в экологическом сознании. Художники, которые работают в этом направлении, призывают людей задуматься о потребительском обществе, а также о том, как человек относится к ресурсам планеты и о том, как он может использовать отходы и мусор для создания совершенно новых вещей.

Современные африканские художники преобразуют мусор в искусство, тем самым привлекая внимание к экологическим вопросам. Многие из этих творцов стали известными на международной арене и активно участвуют в выставках современного искусства. Одним из них является Эль Анацуи - профессор кафедры скульптуры Университета Нигерии и самовоспроизводительный скульптор, который работает с глиной и деревом, создавая объекты, отражающие различные социальные, политические и исторические вопросы. В своих последних работах он начал заниматься инсталляционным искусством и швейными процессами, а также изменил форму и предназначение таких материалов, как железнодорожные шпалы, плавники и алюминиевые крышки от бутылок. Известность художнику принесли его «ковры», выполненные из сплюснутых алюминиевых и бутылочных крышек, соединенных медной проволокой, примером одной из таких работ является ковер «Dusasa II» (рисунок 1). Его искусство опирается на традиции африканской культуры, западного искусства и реалии современной жизни.



Рисунок 1 - «Dusasa II» Эль Анацуи, 2007

Работы Эль Анацуи находятся в самых престижных художественных коллекциях мира, включая постоянные собрания таких знаменитых музеев, как Метрополитен-музей и Музей современного искусства в Нью-Йорке, Национальный музей африканского искусства в Вашингтоне, Британский музей и Музей Ватикана. Эти коллекции подтверждают его статус одного из самых значительных современных художников, который не боится обращаться к актуальным социальным и экологическим темам.

В 2023 году Эль Анацуи был удостоен престижной премии Hyundai Commission от Тейт Модерн, что стало ещё одним свидетельством его выдающегося вклада в современное искусство. Эта награда открывает новые горизонты для его творчества и подчеркивает важность его работы в контексте глобальных обсуждений об устойчивом развитии

и переработке ресурсов. Эль Анацуи продолжает вдохновлять и вовлекать общественность в дискуссии о том, как искусство может стать мощным инструментом для изменения восприятия и понимания нашей окружающей среды.

Не менее известной является Сокари Дуглас Кэмп - художница нигерийского происхождения, поражающая своими впечатляющими скульптурами, выполненными из восстановленной стали и других металлических материалов, которые принимают извилистые формы. Её работы можно увидеть в самых разных уголках мира, включая Британский музей в Лондоне и Художественный музей Сетагая в Токио.

Сокари живет в Великобритании и с удовольствием работает со сталью. Её увлечение сваркой заключается в том, что она наслаждается процессом резки и сгибания металла, придавая ему уникальные формы (рисунок 2). В своих работах художница использует листовую сталь, а недавно также начала применять широко узнаваемые переработанные нефтяные бочки.



Рисунок 2 - «Мальчик-перо» Сокари Дуглас Кэмп, 2022

Нефть занимает особое место в творчестве Сокари, так как она родом из дельты реки Нигер, где нефтедобыча является основным источником дохода. В этом регионе 97,3% экспорта Нигерии составляет нефть, и здесь расположены 30% всех африканских запасов этого ресурса. К сожалению, это также привело к серьёзным экологическим проблемам и загрязнению. Через свои работы художница часто поднимает культурные и экологические вопросы, исследуя влияние индустриализации на традиционные африканские общества.

Ифеома У. Аньяджи, называя себя «неотрадиционной» художницей, активно исследует границы современного искусства, создавая разнообразные произведения — от концептуальных скульптур до уникальных аксессуаров, одежды и мебели. В своих работах она использует отходы пластика, что не только подчеркивает ее стремление к экологической устойчивости, но и связывает с глубокой африканской традицией переработки. Аньяджи трансформирует «бедные материалы», такие как выброшенные пластиковые пакеты, в «богатые» художественные произведения, рассматривая их как элементы «высокого искусства» (рисунок 3).



Рисунок 3 - «Я здесь, но меня здесь нет. Присутствие, отсутствие.» Ифеома У. Аньяджи

Ее творчество также насыщено феминистской перспективой, что является важным аспектом для многих африканских женщин-художников. Они сталкиваются с системными барьерами и предвзятостями, аналогичными тем, с которыми борются женщины-художники по всему миру. Через свои работы Аньяджи поднимает вопросы о роли женщин в искусстве и о месте их голосов в более широком культурном контексте.

В скульптурах Аньеджи отходы пластика часто используются как аналог волос, что отсылает к характерной африканской традиции «threading» — искусству плетения и укладки волос.

Этот элемент не только визуально привлекает внимание, но и служит символом идентичности и культурного наследия африканских женщин. Художница побуждает зрителей к обсуждению, в котором на первый план выдвигается материальная культура, а также поднимаются сложные социально-политические и экологические проблемы, связанные с положением женщин и состоянием окружающей среды в Африке.

Еще одним наиболее выдающимся современным африканским художником является Паскаль Мартин Тайу. Его работы были представлены на международной арене в ряде престижных художественных институций. Его творчество отличается уникальным подходом к использованию материалов, что делает его произведения не только эстетически привлекательными, но и глубокими по своему содержанию.

Тайу активно занимается вторичным использованием и переработкой одноразовых предметов, собранных в ходе своих путешествий. В его работах можно встретить такие необычные материалы, как железнодорожные билеты и пластиковые бритвы. Это создает особую атмосферу, в которой каждое произведение становится своего рода комментарием к повседневной жизни и потребительской культуре. Одной из центральных тем его творчества является концепция «переработки банального», что подразумевает внимательное отношение к тем объектам, которые обычно воспринимаются как мусор или ненужные вещи.

Работы Тайу, в которых активно используются пластиковые отходы, поднимают важные вопросы о загрязнении окружающей среды в Африке. Они не только акцентируют внимание на проблемах экологии, но и затрагивают более широкие социальные темы, такие как экономика, миграция и политика. В 1990-х годах большинство его произведений было посвящено актуальной на тот момент проблеме ВИЧ/СПИДа в Африке, что отражало его желание использовать искусство как инструмент для привлечения внимания к социальным вызовам. Впоследствии Тайу стал особенно известен своими масштабными инсталляциями, созданными из пластиковых отходов (рисунок 4).



Рисунок 4 - «Пластиковые пакеты» Паскаль Мартин Тайу, 2001 — 2011

Эти произведения вызывают глубокие размышления о последствиях экологического кризиса, с которым сталкивается не только Африка, но и весь мир в целом. Таким образом, творчество Паскаля Мартина Тайу не только обогащает современное искусство, но и служит призывом к действию, обращая внимание на важные глобальные проблемы, требующие всеобщего внимания и решения.

Официальное имя следующего художника — Дил Хамфри-Умезулике, однако в мире современного искусства он более известен под псевдонимом Диломпризулике. Этот творец получил прозвище «Мусорщик из Африки» благодаря уникальному подходу к использованию отходов в своем творчестве. В своих работах он активно трансформирует старую одежду и разнообразный мусор, найденный на улицах нескольких африканских городов, создавая скульптуры, инсталляции и перформансы, которые призваны отразить бесправное положение многих африканцев и поднять важные социальные вопросы (рисунок 5).



Рисунок 5 - «City Girl» Дил Хамфри-Умезулике, 2010

Диломпризулике не просто использует «хлам» как материал, но и открывает художественный потенциал в вещах, которые общество считает ненужными. Это становится своеобразной социально-политической критикой современного ультраматериалистического подхода, который часто игнорирует важные экологические и культурные аспекты. Через свои работы художник заставляет зрителей переосмыслить такие вопросы, как утилизация, экологическая антиутопия, управление городскими отходами и последствия изменения климата. Он поднимает актуальные вопросы: как мы можем оценить последствия нашего чрезмерного производства мусора? Каковы экологические издержки нарастающего объема отходов в современном мире?

Диломпризулике в настоящее время живет и работает между Германией и Нигерией. Это позволяет ему сочетать два разных культурных контекста и углублять свои исследования в области искусства и социальной критики. Его творчество не только формирует новые художественные практики, но и служит мощным инструментом для поднятия важнейших вопросов современности, побуждая общество к действиям и размышлениям о будущем нашей планеты.

Растущая тенденция среди африканских художников использовать материалы, полученные из мусора, оказывает значительное влияние как на общество в целом, так и на окружающую среду. Превращая отходы в искусство, эти творцы не только создают уникальные произведения, но и поднимают важные темы, связанные с экологическими проблемами. Они используют свои работы в качестве платформы для повышения осведомленности о воздействии потребления на планету, пропагандируя устойчивые практики и подчеркивая необходимость сокращения потребления, повторного использования материалов и переработки отходов.

Такой подход к искусству не только помогает привлекать внимание к экологическим проблемам, но и служит мощным стимулом для общественных изменений. Работы этих художников вдохновляют людей пересмотреть свои привычки и взгляды на окружающую среду, подчеркивая важность ответственного отношения к ресурсам. В условиях, когда проблема отходов становится все более актуальной, искусство, созданное из переработанных материалов, представляет собой важный инструмент для формирования новой экологической осведомленности.

Кроме того, африканские художники, работая с переработанными материалами, сохраняют и воспевают культурное наследие и традиционные формы искусства. Их работы часто отражают богатую историю и разнообразие культур континента, подчеркивая, что инновации и традиции могут сосуществовать и взаимно обогащать друг друга. Используя отходы как материал, художники демонстрируют, что искусство может быть не только эстетически привлекательным, но и социально значимым.

Таким образом, творчество вышеперечисленных художников вдохновляет новое поколение творцов исследовать возможности работы с самыми неожиданными на первый взгляд материалами. Они становятся примером для подражания, показывая, что искусство может служить не только средством самовыражения, но и важным инструментом для изменения общественного сознания и формирования более устойчивого будущего. В конечном итоге, такие инициативы могут сыграть ключевую роль в создании более ответственного и сознательного общества, которое ценит как культурное наследие, так и окружающую среду.

Список литературы:

1. Эль Анацуи и его искусство из отходов общества потребления. URL: https://dzen.ru/a/XIJ863GM-VYg_3Rm (дата обращения 22.03.2025)
2. Скульптор и художник. Sokari Douglas Camp. URL: <https://www.risunoc.com/2023/01/skulptor-i-hudozhnik-sokari-douglas-camp-skulptor.html> (дата обращения 22.03.2025)

3. От мусора к галерее. Истории успеха современных африканских художников треш-арта. URL: <https://art-mumu.ru/interesnye-materialy/ot-musora-k-galeree-istorii-uspeha-sovremennyh-afrikanskih-hudozhnikov-tresh-arta/> (дата обращения 22.03.2025)
4. Паскаль Мартин Тейю. URL: <https://greencity.tv/rubrika/persony/paskal-martin-teyyu/> (дата обращения 22.03.2025)
5. Диломпризулик. URL: <https://www.contemporary-african-art.com/dilomprizulike.html> (дата обращения 22.03.2025)

References

1. *El Anatsui and his art from the waste of consumer society*. URL: https://dzen.ru/a/XIJ863GM-VYg_3Rm (accessed 03.22.2025)
2. *Sculptor and artist. Sokari Douglas Camp*. URL: <https://www.risunoc.com/2023/01/skulptor-i-hudozhnik-sokari-douglas-camp-skulptor.html> (accessed 03.22.2025)
3. *From the trash to the gallery. Success stories of modern African thrash art artists*. URL: <https://art-mumu.ru/interesnye-materialy/ot-musora-k-galeree-istorii-uspeha-sovremennyh-afrikanskih-hudozhnikov-tresh-arta/> (accessed 03.22.2025)
4. *Pascal Martin Teïu*. URL: <https://greencity.tv/rubrika/persony/paskal-martin-teyyu-/> (accessed 03.22.2025)
5. *Dilomprize*. URL: <https://www.contemporary-african-art.com/dilomprizulike.html> (accessed 03/22/2025)

УДК 67.017(679.7)

Е.Р. Сайфуллина, Н.Т. Ацбеа

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ В КАРТИНАХ В.М. ВАСНЕЦОВА НА СКАЗОЧНУЮ ТЕМУ

© Е.Р. Сайфуллина,, Н.Т.Ацбеа 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В статье анализируются произведения художника, такие как «Три царевны подземного царства», «Иван-царевич на Сером Волке» и «Царевна-лягушка». Исследуется, как исторический костюм способствует формированию образов персонажей и передаче их характеров, а также как он взаимодействует с тематикой и символикой сказочного мира. Автор подчеркивает, что использование костюмов не только обогащает визуальный ряд картин, но и создает глубокие культурные ассоциации, отражая традиции и ценности русского народа. В статье также рассматривается влияние исторического контекста на восприятие сказочных сюжетов и их адаптацию в искусстве.

Ключевые слова: В. М. Васнецов, исторический костюм, сказочная тематика, «Три царевны подземного царства», «Иван-царевич на Сером Волке», «Царевна-лягушка», образы персонажей, символика, культура, искусство.

E.R. Sayfullina, N.T. Atsbea

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

HISTORICAL COSTUME IN PAINTINGS BY V.M. VASNETSOV ON A FAIRY TALE THEME

The article analyzes the artist's works such as "Three Princesses of the Underworld", "Ivan Tsarevich on the Gray Wolf" and "The Frog Princess". The article explores how historical costume contributes to the formation of images of characters and the transmission of their characters, as well as how it interacts with the themes and symbols of the fairy-tale world. The author emphasizes that the use of costumes not only enriches the visual range of paintings, but also creates deep cultural associations, reflecting the traditions and values of the Russian people. The article also examines the influence of the historical context on the perception of fairy-tale plots and their adaptation in art.

Keywords: V. M. Vasnetsov, historical costume, fairy-tale theme, "Three Princesses of the Underworld", "Ivan Tsarevich on the Gray Wolf", "The Frog Princess", images of characters, symbolism, culture, art.

Одной из тем в творчестве В. М. Васнецова является обращение к русскому фольклору, а именно – к сказкам. Всеми известные сказочные сюжеты находят отражение в произведениях художника. При этом автор уделяет особое внимание созданию образа каждого персонажа: от поз и выражений лиц до деталей костюма.

В картинах на сказочную тематику герои предстают в русских традиционных костюмах допетровского времени, что не только способствует выразительности произведения, но и может нести в себе дополнительный подтекст, выражать взгляды и жизненные принципы художника. Необходимо выяснить, какую функцию берет на себя исторический костюм в «сказочных» произведениях В. М. Васнецова.

Картина «Три царевны подземного царства» (рисунок 1) была создана по заказу Саввы Ивановича Мамонтова, который был не только крупным промышленником, но и меценатом, а также строителем железных дорог. Как

председатель правления Донецкой железной дороги, Мамонтов предложил Васнецову написать три полотна на темы, близкие ему. Эти картины предназначались для украшения кабинета правления и отражали «сказочные иллюстрации пробуждения богатого Донецкого края новой железной дорогой» [3].



Рис. 1, Картина В. М. Васнецова «Три царевны подземного царства», 1881. Государственная Третьяковская галерея

Осматривая картину слева направо, зритель может увидеть двух царевен – старших сестер. Обе царевны облачены в женские боярские одеяния XVII в. (летники) с характерными длинными рукавами, представляющими единое целое с подолами. Парчовые распашные, расшитые жемчугом, золотом и драгоценными камнями верхние тяжелые платья двух царевен сверху завершаются оплечьями (бармами) круглыми широкими воротниками. Костюмы героинь отличаются друг от друга цветом нижних и верхних платьев, декором, длиной рукавов и подолов. Руки, украшенные на запястьях поручами, они держат сложенными на животах, что придает фигурам статность [1].

Зритель может видеть лишь кончики пальцев царевен, унизанные перстнями и аккуратно придерживающие треугольники белых блестящих шелковых платочков. По обилию золота в costume одной царевны и драгоценных камней в costume другой мы узнаем об их принадлежности подземным царствам. Головной убор «золотой» царевны высокий, состоящий из лепесткообразных фрагментов кокошник, украшенный тонкими жемчужными подвесками (рясами). Более холодный образ ее сестры завершают невысокий венец из драгоценных камней с массивными рясами и полностью скрывающее шею объемное ожерелье [1].

Совсем иначе художник изображает младшую царевну. Ее бледные, открытые до плеч руки выделяются на контрасте с черным платьем и почти таким же по тону фоном. Ее волосы распущены, что также отличает ее образ от образов двух других царевен. Платье «угольной» царевны не имеет признаков исторического костюма и не содержит ничего русского. Тем не менее, «скромная фигура в сказочном венце» олицетворяет главное богатство Донецкой земли — каменный уголь. В. М. Васнецов заменил медь из сказки на уголь, что обусловлено первоначальным предназначением картины. Таким образом, младшая царевна предстает как символ нового времени, которое приближается к двадцатому веку и характеризуется «принципиально иным взглядом на человека, историю и культуру». Это отчетливо видно в ее отличиях от сестер [1].

В произведении В. М. Васнецова «Иван-царевич на Сером Волке» (рисунок 2) изображён эпизод из народной сказки, адаптированной А. Н. Афанасьевым. В этом сюжете Иван-царевич, верхом на Сером Волке, вместе с прекрасной королевной Еленой испытывает глубокие чувства друг к другу: «Иван-царевич, сидя на сером волке вместе

с прекрасною королевною Еленою, возлюбил ее сердцем, а она Ивана-царевича» [2]. Их взаимная любовь становится центральной темой произведения.



Рис. 2, Картина В. М. Васнецова «Иван-царевич на Сером Волке», 1889. Государственная Третьяковская галерея

В костюмах персонажей картины присутствует множество золотых и металлических элементов. Так, полувосточный голубой летник Елены Прекрасной украшен «золотой окантовкой и металлическими гладкими поручами», а ее талия обвита золотым поясом. Развевающиеся «золотистые волосы» венчает шапочка с рясными из металла. Кафтан Ивана-царевича также отделан золотом, а его черная рукавица, украшенная «золотым шитьем», подчеркивает центральную композицию, за которой следует меч в золотых ножнах. Все эти металлические детали создают ощущение звона и шороха, которые сопровождают бегство героев, стремящихся на замершем в вечном прыжке волке.

Таким образом, костюм в данной картине символизирует действие, «сопровожаемое звуками», которые можно визуальнo проследить [1].

Картина «Царевна-лягушка» (рисунк 3), написанная в 1918 году, отражает взгляд В. М. Васнецова на жизнь, перемены в стране в тот период. В образе царевны-лягушки автор видит современную ему Россию. Царевна предстает спиной к зрителю, что делает невозможным распознать эмоцию царевны. Она как будто отрешена от этого мира. Однако ее движения плавны, в этом художник выражает свой трепет и переживания о судьбе своей Родины. В эпоху потрясений, вызванных Первой мировой и Гражданской войнами в России, произведения Васнецова стали своего рода «живописным дневником», отражающим его размышления о народных идеалах «добра и красоты». Опираясь на «многовековую мудрость своего народа», художник стремился осмыслить «правду жизни» и её духовно-нравственные основы, углубляясь в философские темы любви и неизбежной победы «добра над злом» [4].



Рис. 3, Картина В. М. Васнецова «Царевна-лягушка», 1918. Государственная Третьяковская галерея

В картине «Царевна-лягушка» художественным приемом становится противопоставление различных элементов повествования. Так, автор акцентирует внимание на столкновении реального и фантастического миров, создает контраст между женским и мужским началом, замкнутым и открытым пространством, а также противопоставляет плавность танцевальных движений царевны и угловатые приплясывания гуслиров [4].

Антитезу можно проследить и в costume царевны: темно-зеленый цвет перекликается с пейзажем на заднем плане картины, что объединяет героиню с природой, с экстерьером картины. Интерьер же написан в другой цветовой гамме, что делает его еще более чуждым для героини.

Таким образом, В. М. Васнецов, такие используя разные средства выразительности, как колорит, композиция произведения, расположение и позы фигур на картинах, создает образы сказочных персонажей, в которые вкладывает новые смыслы. Особую роль художник уделяет костюмам: они отражают отношение художника к персонажам, передают характер, делают акцент на значимости исторического аспекта в культуре русского народа.

Список литературы:

1. Зауст С.К. Актуализация нарративных функций костюма в произведениях изобразительного искусства (на примере живописных полотен В. М. Васнецова). Электронный научный журнал Института Наследия, 2022. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualizatsiya-narrativnyh-funktsiy-kostyuma-v-proizvedeniyah-izobrazitelnogo-iskusstva-na-primere-zhivopisnyh-poloten-v-m/viewer> (дата обращения: 24.03.2025)
2. Иван-царевич на Сером Волке. URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8404> (дата обращения: 30.03.2025)
3. Три царевны подземного царства. URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8432> (дата обращения: 30.03.2025)
4. Царевна-лягушка. URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8722> (дата обращения: 30.03.2025)

References:

1. Zaust S.K. *Aktualizatsiya narrativnykh funktsiy kostuma v proizvedeniyah izobrazitelnogo iskusstva (na primere zhivopisnykh poloten V. M. Vasnetsova)*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualizatsiya-narrativnyh-funktsiy-kostyuma-v-proizvedeniyah-izobrazitelnogo-iskusstva-na-primere-zhivopisnyh-poloten-v-m/viewer> [Actualization of the Narrative Functions of the Costume in Works of Fine Art (On the Example of Paintings by Viktor Vasnetsov)]. Electronic Scientific Journal of the Heritage Institute, 2022. (date accessed: 24.03.2025)

2. *Ivan Tsarevich na Serom Volke*. URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8404> [Ivan Tsarevich on the Gray Wolf]. (date accessed: 30.03.2025)
3. *Tri tsarevni podzemnogo tsarstva*. URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8432> [Three Princesses of the Underworld]. (date accessed: 30.03.2025)
4. *Tsarevna-lyagushka*. URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8722> [The Frog Princess]. (date accessed: 30.03.2025)

УДК 7.036.2

Л.Б. Зыкова, Н.Т. Ацбега

КАМИЛЬ ПИССАРРО: МАСТЕР ИМПРЕССИОНИЗМА

© Л.Б.Зыкова, Н.Т.Ацбега 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Камиль Писсарро (1830-1903) - выдающаяся фигура в истории импрессионизма, чьё наследие, несмотря на признание, часто остается в тени более ярких звезд движения. Эта статья представляет собой всеобъемлющее исследование его жизни, творчества и влияния, стремясь подчеркнуть его уникальный вклад и значение. Статья анализирует эволюцию его художественного стиля, начиная с ранних работ, отмеченных влиянием реализма и Камиля Коро, и заканчивая поздними городскими пейзажами Парижа. Особое внимание уделяется его роли как связующего звена между разными поколениями художников, его экспериментам с пуантилизмом и его приверженности пленэрной живописи, а также анализу ключевых работ, демонстрирующих его мастерство и новаторский подход к искусству. Рассматривается его влияние на развитие художественных принципов импрессионизма, его социальная позиция, отраженная в его жанровых работах, и его личные качества, сделавшие его уважаемым и влиятельным членом художественного сообщества.

Ключевые слова: импрессионизм, перспектива, техника мазка, светотень, академическая живопись, пленэр.

L.B. Zyкова, N.T. Atsbeha

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

CAMILLE PISSARROT: MASTER OF IMPRESSIONISM

Camille Pissarro (1830-1903) is a towering figure in the history of Impressionism, whose legacy, despite its recognition, is often overshadowed by the movement's brighter stars. This article presents a comprehensive examination of his life, work, and influence, seeking to highlight his unique contribution and significance. The article examines the evolution of his artistic style, from his early works, influenced by realism and Camille Corot, to his later cityscapes of Paris. Particular attention is paid to his role as a link between different generations of artists, his experiments with pointillism and his commitment to plein air painting, as well as an analysis of key works that demonstrate his mastery and innovative approach to art. His influence on the development of the artistic principles of Impressionism, his social position reflected in his genre works, and his personal qualities that made him a respected and influential member of the artistic community are considered.

Key words: impressionism, perspective, brushstroke technique, chiaroscuro, academic painting, plein air.

Импрессионизм, как одно из самых значительных и революционных течений в истории искусства, перевернул представление о живописи, отказавшись от академических канонов и сосредоточившись на передаче мимолетных впечатлений и ощущений от окружающего мира. Камиль Писсарро, наряду с Клодом Моне, Огюстом Ренуаром, Эдгаром Дега и Альфредом Сислеем, стал одним из ведущих мастеров этого движения. Однако, в отличие от некоторых из них, его вклад часто остается недостаточно оцененным. В отличие от Клода Моне, который сосредоточился преимущественно на пейзажах, Писсарро был художником более широкого диапазона, работавшим как в пейзажном, так и в жанровом направлении, и уделял большое внимание взаимодействию человека и природы. Его работы отражают не только красоту окружающего мира, но и жизнь простых людей, их труд и их повседневные заботы.

Камиль Писсарро родился 10 июля 1830 года на острове Сент-Томас (Виргинские острова), входившем в состав Датской Вест-Индии. Его отец, Авраам Габриэль Писсарро, был французским евреем, а мать, Рахель Мансано-Помье, происходила из семьи креолов. Семья Писсарро занималась коммерцией, и Камиль провел свои ранние годы в окружении тропической природы и культуры многонационального острова. В 1842 году, в возрасте 12 лет, Камиль был отправлен в пансион в Пасси (Франция), где получил хорошее образование и начал проявлять интерес к искусству. После завершения обучения, он вернулся в Сент-Томас и работал в семейном бизнесе, но страсть к искусству не покидала его. В 1852 году он принимает решение посвятить себя живописи и уезжает в Венесуэлу, где знакомится с датским художником Фрицем Мельбье.

В 1855 году Камиль Писсарро окончательно переезжает в Париж, где поступает в Академию Сюиса и посещает мастерскую Камиля Коро. Коро оказал на Писсарро огромное влияние, привил ему любовь к пленэрной живописи

и помог развить его собственный стиль. В этот период Писсарро создает свои первые пейзажи, отражающие влияние Коро, но уже демонстрирующие его собственный талант и уникальное видение. Он стремится к реалистичному изображению природы, уделяя внимание деталям и точной передаче цвета и света. Примерами работ этого периода являются «Пейзаж с домом в Ла-Варенн-Сен-Илер» (1864) (Рисунок 1) и «Берега Марны зимой» (1866) (Рисунок 2).



Рис. 1. Камиль Писсарро «Пейзаж с домом в Ла-Варенн-Сен-Илер», 1864 г.



Рис.2. Камиль Писсарро «Берега Марны зимой», 1866 г.

В 1860-х годах Писсарро знакомится с другими молодыми художниками, такими как Клод Моне, Огюст Ренуар, Альфред Сислей и Эдгар Дега. Вместе они формируют новое художественное направление, которое впоследствии получит название импрессионизма. Зарождение импрессионизма было обусловлено сложным переплетением социально-экономических, научно-технических и культурных факторов. И ключевым фактором стала кризисность академического искусства. Устаревшие, регламентированные правила, ориентация на исторические и мифологические сюжеты, пренебрежение к современности вызвали все большее недовольство среди молодых художников. Академизм перестал отвечать потребностям динамично развивающегося общества. Важную роль сыграли изменения в научной картине мира. Открытие законов оптики, развитие теории цвета, исследования в области физиологии зрения – все это повлияло на восприятие художниками окружающего мира. Импрессионисты стремились запечатлеть не статичное

представление об объекте, а мимолетное впечатление, игру света и тени, изменчивость атмосферных явлений. Они стремились передать субъективный опыт восприятия, а не объективную реальность. Социально-экономические изменения, в частности, индустриализация и урбанизация, также оказали влияние на формирование импрессионизма. Появление новых городов, развитие транспорта, изменение образа жизни привели к новым темам и мотивам в искусстве. Импрессионисты обратились к изображению современной жизни, запечатлевая сцены из повседневности, городские пейзажи, отдых на природе. Наконец, важным фактором стал возрождение интереса к пленэрной живописи. Изобретение портативных красок в тюбиках позволило художникам работать на открытом воздухе, непосредственно наблюдая и фиксируя изменения в природе. Это способствовало формированию импрессионистической техники – быстрых, коротких мазков, передающих вибрацию света и воздуха.

Писсарро играет ключевую роль в формировании художественных принципов импрессионизма. Он выступает за свободу самовыражения, за отказ от академических канонов и за изображение мимолетных впечатлений о мире. Вместе с другими импрессионистами, он разрабатывает новые техники живописи, основанные на использовании свободных мазков, ярких цветов и работе на пленэре. В 1874 году Писсарро и другие импрессионисты организуют свою первую выставку, которая вызывает скандал в художественном мире. В отличие от академических художников, обращавшихся к истории и мифологии, импрессионисты выбирали современные сюжеты – сцены из городской жизни, пейзажи пригородов, развлечения буржуазии. Это казалось непристойным и тривиальным для зрителей, привыкших видеть в искусстве возвышенные и героические темы. Техникой импрессионистов были быстрые, короткие мазки, нанесенные на холст чистыми цветами, из-за чего работы казались «незавершенными» и «непрофессиональными». Критики обвиняли художников в «неумении рисовать» и в том, что они «пачкают холст красками». Картины часто сравнивали с эскизами или этюдами, а не с законченными произведениями искусства. Несмотря на критику, импрессионисты продолжают работать и выставлять свои работы, постепенно завоевывая признание.

Писсарро был единственным художником, участвовавшим во всех восьми выставках импрессионистов (1874-1886). Это свидетельствует о его преданности идеалам импрессионизма и его стремлении к развитию этого направления. В этот период он создает свои самые известные работы, отражающие принципы импрессионизма: передача мимолетных впечатлений, внимание к свету и цвету, использование свободных мазков и работа на пленэре. Примерами работ этого периода являются «Красные крыши, уголок старой деревни» (1877), представленные на Рисунке 3, «Жатва в Монфуко» (1876) на Рисунке 4 и «Бульвар Монмартр весной» (1897) на Рисунке 5.



Рис. 3. Камиль Писсарро «Красные крыши, уголок старой деревни», 1877 г.

«Красные крыши, уголок старой деревни». Картина, показанная на Рисунке 3 изображает зимний вид небольшой деревни, сосредотачиваясь на игре света и цвета, особенно на контрасте красных крыш и залитых солнцем белых стен домов. Писсарро избегает симметрии, типичной для академического искусства. Деревня расположена немного слева от центра, что создает ощущение естественности и непринужденности. Передний план занимает поле, которое служит своеобразным «зеркалом», отражающим свет и усиливающим ощущение солнечного дня.



Рис. 4. Камиль Писсарро «Жатва в Монфуко», 1876 г.

«Жатва в Монфуко». Писсарро, в отличие от многих других импрессионистов, проявлял интерес к социальной тематике. Он видел в крестьянском труде важную составляющую жизни общества и стремился запечатлеть его на своих полотнах. Как видно на Рисунке 4, первый план занят крестьянами, занятыми работой на поле. Впереди выделяется один человек, а остальные – поодаль. Фигуры людей расположены группами, что создает ощущение движения и динамики. Второй план – это поле, простирающееся вдаль, и деревья, обрамляющие пейзаж. На дальнем плане виднеется линия горизонта и небо. Художник мастерски передает игру солнечного света на поле, на фигурах крестьян и на листве деревьев. Он использует палитру теплых оттенков (желтый, оранжевый, коричневый), чтобы создать ощущение летнего дня. Цвета чистые и насыщенные, но при этом гармонично сочетаются друг с другом.



Рис. 5. Камиль Писсарро «Бульвар Монмартр весной», 1897 г.

Картина «Бульвар Монмартр весной» на Рисунке 5 является одной из наиболее известных работ Камиля Писсарро, относящихся к его серии городских пейзажей Парижа. Написанная с высоты окна гостиницы, она представляет собой панорамный вид на оживленный бульвар Монмартр в весенний день. Картина поражает своим мастерством в передаче атмосферы, движения и света. Писсарро выбирает необычную точку зрения – вид с высоты, что позволяет ему охватить широкий простор бульвара и показать масштаб городской жизни. Бульвар и тротуары уходят вдаль, создавая ощущение глубины и перспективы. Этот эффект усиливается уменьшением размеров фигур людей и зданий по мере их удаления.

Восемь выставок, прошедшие в период с 1874 по 1886 годы, стали определяющими для истории импрессионизма. Они дали возможность художникам, отвергнутым официальным Салоном, представить свои работы широкой публике и заявить о себе как о новом, прогрессивном направлении в искусстве. Организация этих выставок была непростым делом, требующим финансовых ресурсов, организационных усилий и готовности идти на риск. Камиль Писсарро был одним из самых активных и принципиальных участников импрессионистического движения. Он участвовал во всех восьми выставках, что делает его уникальной фигурой в истории импрессионизма. Писсарро не только выставлял свои работы, но и играл важную роль в организации выставок, привлечении новых участников и поддержании духа товарищества. Он был своего рода связующим звеном между разными поколениями импрессионистов и оказывал значительное влияние на формирование их художественных взглядов. Первая выставка импрессионистов (1874): «Анонимное общество живописцев, скульпторов и гравёров» Эта выставка стала отправной точкой импрессионизма. Хотя она и вызвала негативную реакцию критики, именно на ней зародилось название нового направления – «импрессионизм» (благодаря картине Моне «Впечатление. Восходящее солнце», показанной на Рисунке 6). Писсарро представил на выставке пять работ, в том числе пейзажи окрестностей Лувьенна и Понтуаза. Его картины, как и работы других импрессионистов, вызвали недоумение и насмешки критики. Тем не менее, участие в этой выставке стало важным шагом в его карьере и укрепило его позиции в кругу прогрессивных художников.



Рис. 6. Клод Моне «Впечатление. Восходящее солнце», 1873 г.

Вторая выставка импрессионистов (1876). Эта выставка была лучше организована, чем первая, и привлекла больше внимания публики. Однако, критика оставалась по-прежнему негативной. Писсарро представил на выставке 12 работ. Известно, что основную часть экспозиции Писсарро составляли пейзажи Понтуаза – небольшого городка к северо-западу от Парижа, где художник жил в то время. Понтуаз стал для Писсарро своего рода «лабораторией», где он экспериментировал с пленэрной живописью, изучал влияние света и атмосферы на пейзаж и разрабатывал свою собственную импрессионистическую технику. Его картины продолжали демонстрировать интерес к пленэрной живописи и передаче световоздушной среды. Помимо законченных картин, на выставке могли быть представлены этюды и зарисовки, которые демонстрировали рабочий процесс художника и его поиск новых выразительных средств. Он также экспериментировал с новыми техниками, используя более свободные и энергичные мазки. Несмотря на критику, Писсарро продолжал верить в свои художественные принципы и активно участвовал в организации выставки.

Третья выставка импрессионистов (1877). Состав участников продолжал меняться. К импрессионистам присоединились новые художники, такие как Гюстав Кайботт. Эта выставка была одной из самых успешных с точки зрения посещаемости и продаж. Однако, критика по-прежнему была. Писсарро представил на выставке 22 работы, в том числе серию пейзажей Понтуаза, а также несколько городских видов. Писсарро представил работы, демонстрирующие

его растущий интерес к крестьянской тематике и сельскому пейзажу. Он не искал эффектных видов или экзотических сюжетов. Наоборот, его привлекала красота в простоте, в неброских уголках природы, в труде и быте простых людей. Художник стремился к максимально правдивому изображению окружающей действительности, без идеализации и приукрашивания. Он не боялся показывать трудности крестьянской жизни, ее суровость и монотонность. Несмотря на приверженность реализму, Писсарро, как и другие импрессионисты, уделял большое внимание передаче света и атмосферных эффектов. Он также экспериментировал с новыми композиционными приемами и техниками живописи. Писсарро оставался одним из самых активных участников импрессионистического движения.

Четвертая выставка импрессионистов (1879). На этой выставке произошел раскол: Ренуар, Сислей и Сезанн отказались от участия. Выставка показала, что единство импрессионистов начинает распадаться. Писсарро представил на выставке 38 работ. Если на предыдущих выставках он представлял работы с заметным акцентом на крестьянской тематике, то на четвертой выставке фокус сместился в сторону пейзажей, наполненных лиризмом и поисками новых выразительных средств. Писсарро демонстрирует, что пейзаж может быть не просто фоном для жанровых сцен, а самостоятельным произведением искусства, передающим красоту и поэзию природы. Писсарро экспериментирует с перспективой и ракурсами, стремясь к более динамичным и выразительным композициям. Он часто использует вид сверху или диагональные линии, чтобы создать ощущение глубины и движения. Писсарро продолжает работать над передачей атмосферных явлений и игры света и тени. Он использует более яркие и насыщенные цвета, а также контрастные сочетания, чтобы создать ощущение солнечного света и свежего воздуха. Несмотря на раскол в группе, Писсарро продолжал поддерживать импрессионистическое движение и активно участвовал в организации выставки.

Пятая выставка импрессионистов (1880). Многие известные импрессионисты, такие как Моне и Ренуар, не участвовали в выставке. Это продемонстрировало дальнейшее ослабление импрессионистического движения. Писсарро представил на выставке 16 работ. Несмотря на трудности, он оставался верен своим художественным принципам и продолжал поддерживать импрессионистическое движение.

Шестая выставка импрессионистов (1881). Выставка не имела особого успеха. Писсарро представил на выставке 27 работ. На этой выставке он показал работы, отражающие его интерес к социальным темам, изображая крестьян и рабочих. Он продолжал экспериментировать с техникой, приближаясь к пуантилизму.

Седьмая выставка импрессионистов (1882). Писсарро представил на выставке 36 работ. Это был период, когда он увлекся пуантилизмом. Его работы этого периода отличаются мельчайшими точками цвета и строгой систематичностью.

Восьмая выставка импрессионистов (1886). Последняя совместная выставка импрессионистов. На ней впервые были представлены работы Жоржа Сёра и Поля Синьяка, представляющих новое направление – неоиимпрессионизм. Эта выставка стала переломным моментом в истории импрессионизма. С ее окончанием импрессионистическое движение фактически прекратило свое существование. Писсарро представил на выставке 20 работ, выполненных в технике пуантилизма. Его увлечение новым направлением вызвало критику со стороны некоторых импрессионистов, но он оставался верен своим убеждениям. Это стало последним его участием в выставке импрессионистов.

В 1880-х годах Писсарро испытывает влияние пуантилизма, нового направления в живописи, предложенного Жоржем Сера и Полем Синьяком. Эта техника заключается в нанесении на холст мелких точек чистого цвета, которые при смешивании в глазу зрителя создают более яркий и насыщенный эффект. Писсарро увлекается пуантилизмом и создает ряд работ в этой технике, например, «Собирание яблок» (Рисунок 7) и «Сенокос в Эранны» (Рисунок 8). Однако, вскоре он разочаровывается в пуантилизме, считая его слишком механистичным и ограничивающим его свободу самовыражения. Тем не менее, эксперименты с пуантилизмом оказали влияние на его последующие работы, в которых он начал использовать более мелкие и яркие мазки.

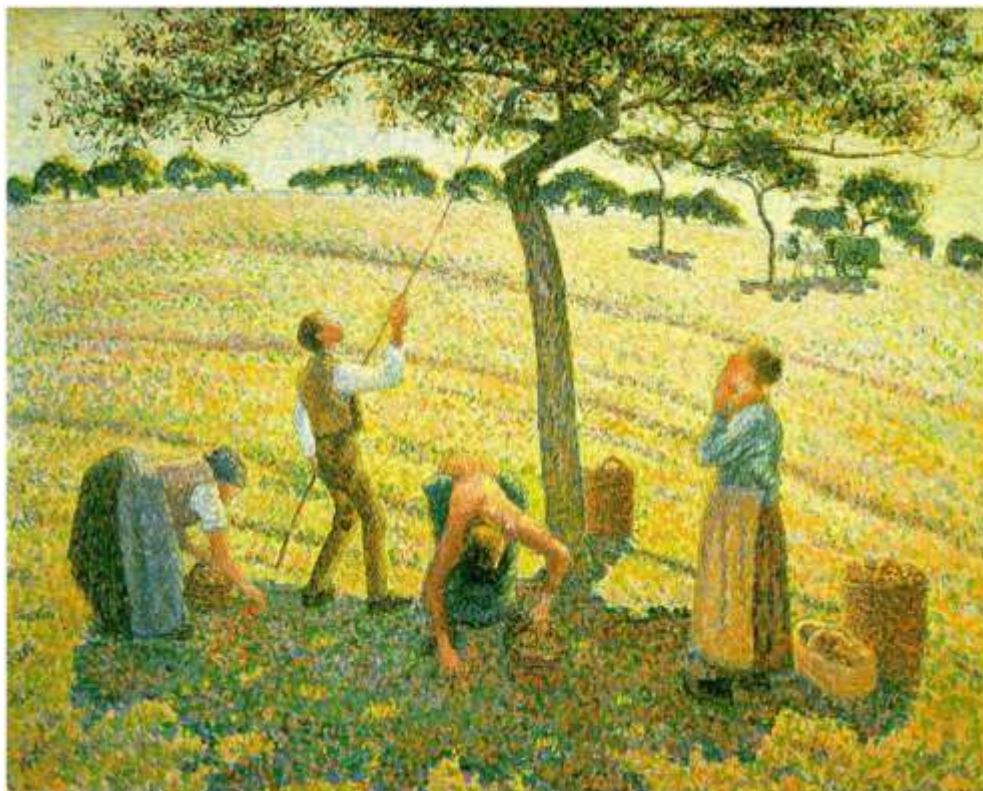


Рис. 7. Камиль Писсарро «Собирание яблок», 1888 г.



Рис. 8. Камиль Писсарро «Сенокос в Эраньи», 1889 г.

В отличие от многих других импрессионистов, Писсарро проявлял интерес к социальным проблемам и изображал в своих работах жизнь крестьян и рабочих. Он стремился показать их труд, их повседневные заботы и их радости. Примерами жанровых работ Писсарро являются «Крестьянка с козой» на Рисунке 9, «Улица в Понтуазе» на Рисунке 10 и «Жатва в Монфуко» на Рисунке 4. Эти работы отражают его социальную позицию и его сочувствие к простым людям.



Рис. 9. Камиль Писсарро «Крестьянка с козой», 1875 г.



Рис. 10. Камиль Писсарро «Улица в Понтуазе», 1879 г.

Писсарро был не только талантливым художником, но и мудрым и добрым человеком. Он оказывал поддержку другим художникам, помогал им развивать свой талант и делился с ними своими знаниями и опытом. Он оказал огромное влияние на Поля Сезанна, которого считал своим учителем и другом. Их дружба и творческое сотрудничество оказали огромное влияние на развитие обоих художников. Писсарро также оказывал поддержку другим молодым художникам, таким как Гоген и Ван Гог. Он был уважаемым членом художественного сообщества и пользовался авторитетом среди своих коллег.

Техника живописи Писсарро отличалась разнообразием и постоянным поиском новых форм выражения. Он экспериментировал с различными манерами письма, от более реалистичной до более импрессионистической. Его работы характеризуются:

- Тонким чувством цвета: Писсарро обладал уникальным чувством цвета и умел создавать гармоничные цветовые сочетания.

- Свободным мазком: Он использовал технику раздельного мазка (дивизионизм), нанося на холст небольшие, отдельные мазки чистых цветов. При смешении в глазу зрителя эти мазки создавали ощущение мерцания света и воздуха, а также живости и динамик, как будто пейзаж находится в постоянном движении;

- Использованием светлых тонов: Писсарро предпочитал использовать светлые тона, что придавало его работам ощущение свежести и лёгкости.

- Работа на пленэре: Писсарро большую часть времени работал на пленэре (на открытом воздухе), что позволяло ему непосредственно наблюдать и запечатлевать изменения света и цвета в природе.

В последние годы жизни Писсарро страдал от проблем со зрением, что затрудняло его работу на пленэре. Он начал писать виды Парижа из окна своего отеля, создав серию великолепных городских пейзажей, отличающихся динамичностью и насыщенностью цвета. Примерами городских пейзажей Писсарро являются «Бульвар Монмартр весной» (Рисунок 5), «Улица Сен-Лазар» (Рисунок 11) и «Площадь Французского театра» (Рисунок 12). Эти работы отражают его интерес к городской жизни и его умение передать ее атмосферу.



Рис. 11. Камиль Писсарро «Улица Сен-Лазар», 1897 г.



Рис. 12. Камиль Писсарро «Площадь Французского театра», 1898 г.

«Площадь Французского театра». Картина написана с большой высоты, предположительно из окна гостиницы, представляет собой сцену городской суеты и демонстрирует мастерское владение светом и цветом. Здания, окружающие площадь, написаны быстрыми, энергичными мазками, передающими ощущение их монументальности, но без излишней детализации. Архитектура – скорее общее впечатление, чем точная копия. Преобладают пастельные тона: серые, бежевые, с вкраплениями голубого и розового, отражающие цвет парижского неба и камня. Главный акцент сделан на людях, заполняющих площадь. Прохожие, экипажи, конные упряжки – все это изображено в стремительном движении. Кажется, что художник поймал мимолетный момент, запечатлев хаотичную, но живую картину городской жизни. Фигурки людей маленькие и обобщенные, но их разнообразие и расположение создают ощущение динамики и энергии. Особое внимание уделено свету и цвету. Мазки краски нанесены неровно, создавая впечатление вибрации и движения. В картине чувствуется атмосфера парижской жизни конца XIX века. Это не просто изображение площади, а передача ощущения города, его ритма и настроения. «Площадь Французского театра» – это не только красивый пейзаж, но и ценный документ эпохи, запечатлевший живую картину парижской повседневности. Писсарро, как истинный импрессионист, показывает не столько точное изображение места, сколько свое субъективное впечатление от него, свое видение красоты в суете и движении городской жизни.

Камиль Писсарро оказал огромное влияние на развитие импрессионизма и на последующие поколения художников. Его преданность искусству, его постоянное стремление к поиску новых форм выражения и его умение видеть красоту в простых, повседневных сценах сделали его одним из самых значительных художников XIX века. Его работы продолжают вдохновлять и восхищать зрителей во всем мире. Камиль Писсарро - не просто один из импрессионистов, но и человек, чье влияние и вклад простираются далеко за рамки этого движения. Он был не только талантливым художником, но и влиятельным учителем, вдохновляющим другом и верным сторонником новых идей в искусстве. Его преданность своим идеалам, его непоколебимая вера в импрессионизм и его стремление к передаче красоты повседневной жизни сделали его одним из самых значительных художников своего времени. Его наследие продолжает вдохновлять художников и ценителей искусства, напоминая нам о важности видеть красоту в окружающем мире и о силе искусства как инструмента для выражения социальных и личных убеждений. Камиль Писсарро - мастер импрессионизма, заслуживающий глубокого изучения и признания за его уникальный вклад в историю искусства.

Список литературы:

1. Байрамова Л.Э. Камиль Писсарро. М.: Белый город, 2005. 51 с.;
2. Искусство Франции XV-XX веков/сост. М. Я. Варшавская, Л. А. Дукельская, А. Г. Костеневич. – Л.: Аврора, 1975. 229 с.;

3. Ревалд Д., История импрессионизма/ Д. Ревалд; перевод с английского П.В. Мелкова. – Л.; М.: Искусство, 1959. - 503 с.;
4. Скоробогатько Н. Шедевры мировой живописи. Импрессионизм. М.: Белый город, 2009. 128 с.

References

1. Bayramova L.E. *Kamil' Pissarro*. М.: Belyy gorod, 2005. 51 s.;
2. *Iskusstvo Frantsii XV-XX vekov/sost.* М. YA. Varshavskaya, L. A. Dukel'skaya, A. G. Kostenevich. – Л.: Aurora, 1975. 229 s.;
3. Revald D., *Istoriya impressionizma/* D. Revald; perevod s angliyskogo P.V. Melkova. – Л.; М.: Iskusstvo, 1959. - 503 s.;
4. Skorobogat'ko N. *Shedevry mirovoy zhivopisi. Impressionizm*. М.: Belyy gorod, 2009. 128 s.

УДК 67.017(679.7)

Е.А. Стулова, Н.Т. Ацбега

ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА НАШЕ СОЗНАНИЕ

© Е.А. Стулова, Н.Т. Ацбега 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Статья исследует влияние современного искусства на восприятие мира и развитие личности через призму нейробиологии и психоанализа. Рассматриваются различные направления современного искусства, включая абстракцию, уличную живопись и инсталляции, которые вдохновляют зрителей и поднимают важные социальные темы. Также рассматриваются исследования, проведенные в конце XX века, которые выявили схожесть эмоциональных реакций людей на художественные произведения и их связь с нейрофизиологией. Автор статьи обращается к идеям британского нейробиолога Семира Зеки о закономерностях восприятия и обработке визуальных сигналов, которые объясняют, как мозг концентрируется на ключевых аспектах объектов искусства. Кроме того, подчеркивается, что психологические аспекты современного искусства основываются на психоаналитических теориях Зигмунда Фрейда и Карла Юнга, раскрывающих бессознательные процессы, влияющие на творческое выражение. Статья также акцентирует внимание на увеличении научных данных о положительном влиянии искусства на эмоциональное состояние и психику человека, что открывает новые горизонты для понимания искусства как средства личностного и творческого развития.

Ключевые слова: современное искусство, нейрофизиология, фрактальное искусство, визуальное восприятие, восприятие искусства, бессознательные процессы, эмоции.

Е.А. Stulova, N.T. Atsbeha

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE INFLUENCE OF MODERN ART ON OUR CONSCIOUSNESS

The article examines the influence of modern art on the perception of the world and the development of personality through the prism of neurobiology and psychoanalysis. Various areas of contemporary art are considered, including abstraction, street painting and installations that inspire viewers and raise important social issues. It also examines research conducted at the end of the 20th century, which revealed the similarity of people's emotional reactions to works of art and their connection with neurophysiology. The author of the article refers to the ideas of British neuroscientist Semir Zeki about the patterns of perception and processing of visual signals, which explain how the brain concentrates on key aspects of art objects. In addition, it is emphasized that the psychological aspects of modern art are based on the psychoanalytic theories of Sigmund Freud and Carl Jung, revealing the unconscious processes that affect creative expression. The article also pays attention to

Keywords: modern art, neurophysiology, fractal art, visual perception, perception of art, unconscious processes, emotions.

Современное искусство является широкой и многообразной сферой, затрагивающей различные аспекты действительности. От абстракции и концептуального искусства до уличной живописи и инсталляций, современные творцы создают вдохновляющие произведения, которые вводят нас в новые реальности и затрагивают важные темы современного общества. Влияние этого искусства на культуру трудно переоценить, так как оно стимулирует креативное мышление, инициирует дискуссии и углубляет наше понимание культурного наследия. Многообразие направлений в современном искусстве предоставляет нам новые перспективы, позволяя каждому воспринимать его по-своему и получать уникальный опыт [1].

В конце XX века группа исследователей, занимающихся эмпирической эстетикой, решила выяснить, что происходит в нашем мозге, когда мы создаем или воспринимаем художественные произведения. Они обнаружили, что

у людей возникают одинаковые реакции, основанные на определенных законах и принципах. Эта характеристика нейрофизиологии человека появилась после отделения нашего вида от других приматов.

Среда обитания далеких предков была полна угроз, поэтому большинство их физиологических и психологических реакций было сосредоточено на выживании. В то время как современное общество строит комфортные города и обеспечивает необходимые условия для цивилизованной жизни. Тем не менее, если смотреть на историю, период благополучия начался относительно недавно. Через сотни тысяч лет многое изменится, но сегодня биологическая природа Homo Sapiens продолжает функционировать по старым программам, заложенным миллионы лет назад.

Британский нейробиолог Семир Зеки выдвинул предположение, что истинной причиной возникновения эстетического сознания является изменчивость мозга. Это позволяет предположить, что с помощью специальных приборов можно изучать состояние нервных окончаний во время визуального восприятия произведений искусства и описывать возникающие реакции. В процессе своих исследований ученый выяснил, что мозг способен концентрироваться на ключевых характеристиках физических объектов, даже при изменении их положения в пространстве. Это качество помогает нам распознавать предметы по их уникальным чертам. Данный механизм позволяет распознавать лица знакомых людей даже после долгого времени разлуки. Семир Зеки назвал это законом постоянства. Вторая закономерность описывает способ обработки визуальных сигналов. Мы получаем огромный объем зрительной информации, включая образы, цвета, формы и символы. Поскольку ресурсов для их анализа недостаточно, внимание сосредотачивается на наиболее значимом. Эта особенность работы центральной нервной системы была именована законом абстракции. [2].

Следует отметить, что психологическая направленность современного искусства в значительной мере основывается на психоаналитической теории З. Фрейда и К. Юнга. Как известно, при исследовании психологических аспектов искусства, внимание представителей психоанализа уделяется проявлению бессознательных процессов и их роли в активизации процессов восприятия и создания произведений искусства. Концептуальные положения психоаналитической теории находят своё претворение в произведениях современного искусства, ориентированного на расширение бессознательных процессов личности, «погружение» в глубины эмоционально-чувственной сферы, достижение творческой свободы, воссоздание нереализованных ранее желаний.

В контексте поставленной проблемы интересно мнение К. Юнга, согласно которому «образы бессознательно и не созданы сознанием, они возникают спонтанно и существуют сами по себе». В этом высказывании выражается один из приоритетных ориентиров развития современного искусства – свобода самовыражения личности, в частности в таких видах художественного творчества, как перформанс, театр абсурда, contemporary dance, хип-хоп, тектоник, импровизационных композициях [3, с. 319].

Увеличивается количество научных исследований, демонстрирующих положительное влияние искусства на работу мозга. Оно влияет на волновые паттерны, эмоциональное состояние и нервную систему, а также может существенно повышать уровень серотонина. Искусство имеет потенциал изменить восприятие мира человеком и его взгляды на окружающую реальность.

В восприятии эстетического объекта участвует практически весь спектр психических процессов человека, такие как: ощущение, восприятие, воображение, мышление, воля, эмоции. Думается, что человеческая жизнь немыслима без эмоций. Эмоции — это субъективные реакции человека на воздействия внешних и внутренних раздражителей, отражающие в форме переживаний их личную значимость для субъекта и проявляющиеся в виде удовольствия или неудовольствия [4, с. 527].

Благодаря сложной структуре человеческой психики, которая позволяет взаимодействовать с искусством и другими эстетическими объектами, открываются безграничные возможности для формирования и развития личности, а также для раскрытия творческих способностей. Эмоциональные реакции на искусство, известные как эстетические эмоции, давно привлекают внимание философов, психологов и искусствоведов. Эти аффективные отклики на произведения искусства разнообразны и часто проявляются в таких чувствах, как благоговение, удивление, а также печаль и ностальгия. Эмоции могут быть связаны с содержанием и личным восприятием произведения, а не только с его внешними формами. [5]. Например, можно восхищаться мастерством Брюллова в картине «Последний день Помпеи» на рисунке 1, испытывая при этом грусть от осознания беспомощности человека перед разрушительной природой, когда борьба с ней оказывается безуспешной. Ситуационные обстоятельства также могут играть роль в формировании эмоциональных реакций на искусство. Например, присутствие других людей во время визита в художественную галерею может влиять на восприятие экспонатов. Кроме того, такие факторы, как уровень художественного образования и текущее настроение человека, также могут оказывать влияние на эмоциональное восприятие произведений искусства.



Рис. 1. Карл Брюллов «Последний день Помпеи»

Произведения искусства могут рассматриваться как своеобразный «концентрат» реальности. Идеи, обобщения, аллюзии и визуальные акценты легко воспринимаются зрителем в ограниченном пространстве. Противоречия и загадки усиливают восприятие, способствуя развитию психофизиологических навыков. Умственная активность тесно связана с физической, поэтому положительное воздействие на тело происходит во время созерцания картин и скульптур. Активация сенсомоторных связей способствует восстановлению нормального функционирования мозга, что объясняет, почему искусство используется в терапии серьезных заболеваний, таких как шизофрения, деменция, дислексия, а также для улучшения концентрации и ориентации в пространстве. Например, если человек смотрит на картины с наклонными изображениями, его тело инстинктивно пытается наладить пространственную гармонию с этими объектами. Интенсивные передвижения могут помочь улучшить моторику и координацию. Не только простое созерцание, но и творческая деятельность положительно влияют на психическое здоровье. В арт-терапии участникам предлагают выразить свои эмоции через рисование. Активация сенсомоторных центров приводит к улучшению общего состояния и повышению самооценки.

Если затрагивать современное искусство, Ричард Тейлор из Университета Орегон провел исследование влияния фрактального искусства на человека, используя картины Джексона Поллока в качестве примера. Ученый обнаружил, что наблюдение за фрактальными узорами способствует значительному снижению стресса и может ускорить процесс восстановления организма после операций [6].

Фрактальное искусство является разновидностью алгоритмического искусства, которое создается путем вычисления фрактальных структур. Результаты этих вычислений могут быть представлены в виде статических изображений, анимаций и автоматически генерируемых медиафайлов. [7]. Пример картины Джексона Поллока представлен на рисунке 2.



Рис. 2. Джексон Поллок «Фреска»

«Фреска» Джексона Поллока создана в 1943 году. 12 Размер картины — 247×605 см. Работа была заказана для украшения квартиры американской галеристки и коллекционера произведений искусства Пегги Гутгенхайм [6]. По словам художника, его вдохновило внезапное видение: «Это было бегство всех животных Американского Запада: коров и лошадей, антилоп и быков». Существует легенда, согласно которой Поллок написал это полотно всего лишь за одну ночь. Однако недавний анализ картины показал, что она создавалась не одну неделю, поскольку некоторые слои краски были уже высохшими, когда наносились новые. В настоящее время «Фреска» находится в Музее искусств Айовского университета в Айова-Сити.

Наблюдение за фрактальными узорами приводит к значительному снижению стресса и может ускорить процесс восстановления организма после операций.

При этом одни и те же изображения люди воспринимают по-разному: для некоторых они вызывают состояние расслабления, у других – ассоциации с прошлым, а у третьих могут вызывать чувство напряжённости.

Исследования продемонстрировали, что посещение музеев и художественных галерей приносит множество преимуществ. Когда мы смотрим на изображения в интернете, мы видим лишь плоские картинки с одного взгляда. В таких ситуациях наш мозг воспринимает информацию без дополнительных усилий для ее углубления. В отличие от этого, посетив настоящую галерею, мы можем приблизиться к произведениям, выбрать оптимальный ракурс и детально рассмотреть такие элементы, как мазки краски и фактуру. Это способствует увеличению физической активности и времени, проведённого за исследованием картин. Обстановки также играет свою роль: элегантный интерьер усиливает удовольствие и вызывает сильные эмоции. Эти выводы были сделаны исследователями в процессе наблюдения за посетителями музеев.

Подводя итоги, можно отметить, что современное искусство представляет собой не только средство эстетического самовыражения, но и мощный инструмент влияния на человеческое сознание и эмоциональную сферу. Оно закладывает основы для глубоких размышлений, способствует развитию креативного мышления и помогает в исследовании бессознательного. Работы, такие как «Фреска» Джексона Поллока, становятся символами этого взаимодействия между искусством и психологией, демонстрируя, как индивидуальное восприятие и коллективные ассоциации могут пересекаться в поистине уникальных формах творчества. Учитывая все более активное исследование нейрофизиологических и психологических аспектов искусства, можно с уверенностью сказать, что его значение в нашей жизни продолжает расти. Исследования нейробиологов показывают, что восприятие искусства связано с определёнными нейрофизиологическими реакциями, позволяя нам осознавать и обрабатывать визуальную информацию. Эти открытия подчеркивают, что искусство играет значимую роль в нашем эмоциональном и психологическом состоянии, а также в формировании уникального опыта восприятия. Таким образом, современное искусство не только обогащает культурный контекст, но и способствует личностному развитию и пониманию окружающего мира.

Список литературы

1. **Электронный журнал «SovaToday».** URL: <https://sova.today/article/sovremennoe-iskusstvo-i-ego-vliyanie-na-kulturu/> (дата обращения: 28.03.2025)
2. **Kyiv.gallery.** URL: <https://kyiv.gallery/ru/statii/vliyanie-sovremennogo-iskusstva-na-nashe-soznanie> (дата обращения: 28.03.2025)
3. **Юнг. К. Г. Воспоминания, сповидения, размышления.** - Режим доступа. [royallib.com /book/yungkart//vospominaniya.snovidentya.rarmishlenkya](http://royallib.com/book/yungkart//vospominaniya.snovidentya.rarmishlenkya) (дата обращения: 28.03.2025)
4. **Психология: Учебник для педагогических вузов /Под ред. Б. А. Сосновского.- М.: Юрайт — Издат, 2005.- 660 с.**
5. **Ибрагимова, Е. Р. Влияние искусства (в частности, живописи) на психоэмоциональное состояние человека / Е. Р. Ибрагимова. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2021. — № 6 (348). — С. 299-301. — URL: <https://moluch.ru/archive/348/78295/> (дата обращения: 28.03.2025).**
6. **«Архив».** URL: https://artchive.ru/news/2805~Kartiny_kotorye_snimut_stress_fraktaly_v_zhivopisi (дата обращения: 28.03.2025)
7. **«Рувикс».** URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Фрактальное_искусство (дата обращения: 28.03.2025)

References

1. *Elektronnyj zhurnal «SovaToday».* URL: <https://sova.today/article/sovremennoe-iskusstvo-i-ego-vliyanie-na-kulturu/> (data obrashheniya: 28.03.2025)
2. *Kyiv.gallery.* URL: <https://kyiv.gallery/ru/statii/vliyanie-sovremennogo-iskusstva-na-nashe-soznanie> (data obrashheniya: 28.03.2025)
3. *Jung, K. G. Vospominaniya, spovideniya, razmeveniya.* - Rezhim dostupa. [royallib.com /book/yungkart//vospominaniya.snovidentya.rarmishlenkya](http://royallib.com/book/yungkart//vospominaniya.snovidentya.rarmishlenkya) (data obrashheniya: 28.03.2025)
4. *Psihologiya: Uchebnik dlja pedagogicheskikh vuzov /Pod red. B. A. Sosnovskogo.- M.: Jurajt — Izdat, 2005.- 660 s.*
5. *Ibragimova, E. R. Vliyanie iskusstva (v chastnosti, zhivopisi) na psihojemocional'noe sostojanie cheloveka / E. R. Ibragimova. — Tekst : neposredstvennyj // Molodoj uchenyj. — 2021. — № 6 (348). — S. 299-301. — URL: <https://moluch.ru/archive/348/78295/> (data obrashheniya: 28.03.2025).*

6. «Arthiv». URL: https://artchive.ru/news/2805~Kartiny_kotorye_snimut_stress_fraktaly_v_zhivopisi (data obrashheniya: 28.03.2025)

7.«Ruwiki». URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Fraktal'noe_iskusstvo (data obrashheniya: 28.03.2025)

УДК 7.07

Ю.Д. Шитова, Н.Я. Шкандрий

ПОЛЬ ПУАРЕ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА МОДУ XX ВЕКА

© Ю.Д. Шитова, Н.Я. Шкандрий, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Поль Пуаре - один из самых значимых модельеров своего времени, который переписал правила женской моды и стал символом элегантности и стиля. Исследуя жизненный путь Пуаре, статья акцентирует внимание на его революционных подходах к дизайну, которые не только подчеркнули новые социальные роли женщин, но и сделали стиль более свободным и легким. В статье рассматриваются ключевые новшества, введенные Пуаре, такие как отказ от корсетов и переход к более комфортным и практичным формам одежды, которые отражали женскую независимость начала 20-го века. Также анализируется влияние его работ на последующее развитие модной индустрии.

Ключевые слова: дизайнер, корсеты, удобство, стиль, мода, влияние, новаторство

Y.D. Shitova, N.Ya. Shkandriy, 2025

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

PAUL POIRET AND HIS INFLUENCE ON 20TH CENTURY FASHION

Paul Poiret is one of the most important fashion designers of his time, who rewrote the rules of women's fashion and became a symbol of elegance and style. Exploring Poiret's life path, the article focuses on his revolutionary approaches to design, which not only emphasized the new social roles of women, but also made the style more free and easy. The article examines the key innovations introduced by Poiret, such as the abandonment of corsets and the transition to more comfortable and practical forms of clothing that reflected women's independence at the beginning of the 20th century. The influence of his work on the subsequent development of the fashion industry is also analyzed.

Keywords: designer, corsets, convenience, style, fashion, influence, innovation

Поль Пуаре — одна из ключевых фигур в мире моды начала XX века, оказавший значительное влияние на развитие женской одежды и формирование новых канонов стиля. Родившийся в 1879 году в Париже, Пуаре стал пионером в мире haute couture, определившим новое понимание женственности и элегантности. Его работы были революционными, поскольку он стал одним из первых дизайнеров, который отказался от корсетов, освободив тела женщин и подчеркнув их естественную красоту. Пуаре вошел в историю как великий реформатор: он изменил силуэт, ввел в моду новую красочную гамму тканей для дамского платья, набивные ткани, новые сочетания, индивидуализировал парфюмерные запахи и в результате раскрепостил женщину, освободив ее от оков многовековых предрассудков. Кутюрье создал нечто гораздо большее, чем новый костюм - он создал новый образ жизни, новый стиль который царил в Европе и Америке более десяти лет, до начала 1920-х годов [1].

Его карьера началась, как это было принято в то время, с продажи эскизов другим модным домам (рис.1). Он добился в этом значительных успехов, что привело к предложению о постоянной работе: сначала в ателье Жака Дусе, а затем в Доме Чарльза Фредерика Ворта, где он занял пост креативного директора. Однако Поллю Пуаре всегда было неудобно находиться в чужом окружении, и уже в 1903 году он открыл собственный модный дом, который стал носить его имя. Успех пришел мгновенно: среди его клиенток оказались самые знаменитые актрисы, аристократки и даже представители королевских семей.



Рис.1. Эскиз Поля Пуаре

В 1905 году модельер женился на очаровательной Дениз Буле, которая впоследствии стала одной из самых элегантных женщин Парижа. Мать пятерых детей, Дениз Пуаре была настоящей музой для своего мужа, вдохновляя его на создание самых удивительных и роскошных нарядов. Но на протяжении тех десятилетий Дениз Пуаре была не только художественным директором модного дома Поля, но и лучшей его рекламой. Однажды Пуаре признается журналу *Vogue*: «Моя жена — это вдохновение для всех моих творений, она выражение всех моих идеалов» (рис.2). Модельер очень любил современное искусство и сознательно окружал себя такими талантливыми художниками, как Поль Ириб, Жорж Лепап, Эрте, Рауль Дюфи, Дунае де Сегонзак и другие, которые впоследствии внесли ценный вклад в развитие искусства XX века. С каждым из них он находил те особые точки соприкосновения для совместного творчества, которые способствовали рождению многих выдающихся произведений кутюрье [2].



Рис.2. Дениз в платье своего мужа, 1899 год

“Русские балеты” Дягилева, покоровшие Европу, вдохновили Пуаре на создание уникального стиля, сочетающего романтичность и театральность с экзотическими элементами. Яркие цвета и необычные силуэты, такие как туника с абажуром, пальто-кимоно и шаровары, стали визитной карточкой его творчества.

В Париже юный модельер создавал потрясающие сценические костюмы для самых известных актрис (рис.3). Одним из знаковых примеров стал спектакль “Заза”, поставленный по роману Бальзака. Театральная дива Габриэль Режан, блиставшая в главной роли, запомнилась зрителям не только своим актерским мастерством, но и роскошным черным мантио из тафты и тюля, которое стало первой авторской работой начинающего модельера – Пуаре. Как потом вспоминал модельер: «Весь трагизм романтической развязки, вся горечь четвертого акта были в этой чрезвычайно выразительной накидке, и когда она предстала глазам зрителей, им стал ясен конец пьесы... С этого момента я утвердился у Дюсе и во всем Париже...» [3].



Рис.3. Поль Пуаре тесно сотрудничал с театрами. Сценические костюмы для мюзик-холла «Америкэн», 1925 год

Пуаре первым ввёл в моду пальто, скроенные на манер японских кимоно, и широкие брюки, похожие на восточные шаровары (рис.4). В 1905 году предложил рубашечный покрой женского платья без корсета. Также в 1905 году модельер произвел фурор в мире моды, представив коллекцию *Nouvelle Vague*, которая ознаменовала отказ от стесняющих объемных нарядов. Он смело предложил женщинам бескорсетные платья с юбками, свободно струящимися до щиколоток, тем самым освободив силуэт и задав новое направление в развитии женской моды [4].



Рис.4. Пальто-кимоно Poiret, 1913

В 1906 году, вдохновленный модой конца XVIII века, Пуаре создал элегантное узкое платье, юбка которого начиналась непосредственно от груди и ниспадала до пола. Новый фасон, предложенный модельером, отвергал корсет, заменив его бюстгальтером и поясом для чулок. В результате, силуэт, плавно повторяющий изгибы тела, получил название «*La Vague*» («Волна»), что сделало Пуаре знаменитым как освободителя женского тела. Летнее платье под названием «*Gavarni*» («Гаварни») из коллекции Дениз Пуаре является одним из первых образцов новой моды, которую внедрил дизайнер (рис 5). Это платье с длинными рукавами было сшито из голубого льна без рисунка и выделялось крупными пуговицами, обтянутыми той же тканью, которые подчеркивали вытянутую линию плавного силуэта. Изображение данной модели, но с иным вариантом кроя горловины, можно увидеть в альбоме Поля Ириба, опубликованном в 1908 году, представлявшем коллекцию Пуаре.



Рис.7. Платье «Гаварни».1906г.

Пуаре постоянно удивлял мир моды своими новаторскими решениями в одежде и авангардными подходами к организации показов. Он успешно гастролировал со своими коллекциями по всему миру, представляя свои шедевры на подиумах Лондона, Берлина, Нью-Йорка и других крупных городов, включая Москву и Санкт-Петербург. Мастер черпал вдохновение в различных видах искусства, таких как живопись, танцы и кино, а также в восточных мотивах и авангарде, создавая уникальный синтез в своих творениях (рис.6).



Рис.6. Танцовщицы пантомимы в платьях в персидском стиле, разработанные Полом Пуаре, 1914 год

Поль Пуаре является изобретателем так называемой «хромой юбки» — юбки с шириной ниже колена около 30 см, которая позволяла передвигаться исключительно семенящей походкой. «Хромая юбка» пользовалась огромной

популярностью среди женщин моды начала XX века, а имя ее создателя, Поля Пуаре, стало широко известным по всему миру (рис.7). Примечательно, что этот талантливый мастер также разработал бюстгальтеры и легкие пояса для чулок, которые освободили современных женщин от неудобных корсетов. Однако эти новшества не вызвали такого же восторга, как «хромая юбка», которая ограничивала шаг.



Рис.7. «Хромая юбка» Поля Пуаре

Парижский модельер быстро завоевал популярность благодаря своим эффектным показам, которые больше напоминали театральные представления. Он привлекал к созданию каталогов своих моделей известных художников, таких как Эрте и Рауль Дюфи. Но особенно плодотворным было сотрудничество с Полем Ирибом, востребованным иллюстратором и карикатуристом, чьи уникальные трафаретные рисунки украшали не только модные издания, но и театральные, а также кино постановки. Дружба с Ирибом сыграла важную роль в успехе Пуаре (рис.8). Беспрецедентный альбом увидел свет в 1908 году в Париже малым тиражом — только 250 экземпляров.

В каталог вошли авторские работы с изображением платьев от великого Пуаре, виртуозно выполненные тушью и пером. Сам Пуаре вспоминал так историю создания каталога: «Я рассказал Полю Ирибе о своем намерении создать красивое издание, предназначенное для элитных слоев общества. Это альбом его рисунков моей одежды, напечатанный на дорогой голландской бумаге. <...> Этот альбом — беспрецедентный документ эпохи. Каждому государю Европы был послан экземпляр с персональным предисловием, помещенным в конец издания и написанным изящным почерком. Все экземпляры были хорошо приняты и оценены, за исключением копии для королевы Англии. Этот экземпляр мне выслали обратно с письмом, в котором меня просили впредь воздержаться от подобных рассылок. Я никогда не понимал причины этого недоразумения» [3].



Рис.8. Иллюстрация Поля Ириба — модели в одежде Поля Пуаре

Модельер имел искреннюю любовь к современному искусству и активно собирал его работы, поддерживая дружеские отношения со многими авангардными художниками. Благодаря сотрудничеству с некоторыми из них он способствовал внедрению авангардного языка в декоративно-прикладное искусство. Его усилия в этом направлении сыграли ключевую роль в формировании новой тенденции внутри стиля ар деко и в будущем привели к созданию

выдающихся произведений. Особенно выделялся Рауль Дюфи — художник, следовавший идеям фовизма в живописи, известный своей динамичной техникой мазка, яркими цветами и резким обобщением форм. Эти особенности нашли удивительное применение в многочисленных тканевых рисунках, разработанных Дюфи для коллекций Поля Пуаре. Ярким примером их успешного сотрудничества служат вечернее пальто «Персиянка» (1911 г.), платья «Сельское» (1911 г.), «Витраж» (1913 г.) и «Роза Ириба» (1913 г.). В орнаментации этих тканей Дюфи использовал технологические возможности, позволяющие наносить рисунок на такие дорогие материалы, как бархат, атлас и шелк. В те времена, как правило, если узор не создавался в процессе ткачества, его выполняли в технике вышивки или аппликации (рис.9).



Рис.9. Платье «Сельское». 1911г.

В 1911 году Дом Пуаре, помимо одежды, начал выпускать мебель, декор и косметику, став пионером концепции “тотального стиля жизни”. Пуаре волновал вопрос индивидуализации парфюмерных запахов, которые должны были способствовать созданию определенного образа женской красоты и подчеркивать его чувственность. Кроме духов он наладил выпуск фирменной туалетной воды, одеколона, мыла, пудры. В том же году Пуаре представил свою парфюмерную линию “Parfums de Rosine”, названную в честь дочери. Презентация парфюма стала настоящим событием: 24 июня 1911 года в его особняке состоялся грандиозный костюмированный бал, собравший сливки парижского общества (рис.10).



Рис.10. Парфюм «Rosine»

До начала Первой мировой войны его триумфальное шествие в роли законодателя моды продолжалось по многим странам и континентам. Однако после войны тон в моде стали задавать такие дизайнеры, как Коко Шанель, которые предложили обществу более демократичные модели одежды. Роскошные наряды Пуаре утратили привлекательность в условиях изменившейся жизни. Последней попыткой Кутюрье вернуть свою утраченную славу стала международная выставка, состоявшаяся в Париже в 1925 году. Тем не менее, публика осталась равнодушной к его новым работам, и вскоре он был вынужден закрыть свой дом моды и объявить себя банкротом. Пуаре с большой тяжестью пережил осознание того, что утратил влияние на моду и время. Его отношения с женой, которая была его

музой, стали невыносимыми, и в 1928 году они развелись. Дениз, покидая Пуаре, забрала с собой великолепные наряды, созданные великим модельером специально для нее, желая сохранить их в память о великой любви и уникальном творческом союзе, благодаря которому появились эти подлинные шедевры высокой моды. Кроме того, она взяла с собой фотографии, некоторые личные вещи Пуаре, детскую одежду и другие предметы, которые напоминали ей о двадцати трех годах их счастливой семейной жизни. До самой своей смерти она старалась сохранить эти предметы, чтобы передать их потомкам.

Пуаре вышел из моды, оказался в долгах, деловые партнеры отказывали ему в поддержке, и в 1929 году Поль Пуаре закрыл свой модный дом в Париже. В 1931 году, желая поправить свое финансовое положение, Пуаре выпустил автобиографию «Король моды», описывающую историю его успеха. Имя Пуаре продолжает жить в истории моды, и несмотря на то, что попытка перезапустить его бренд в 2018 году оказалась провальной – обновленные коллекции не вызвали энтузиазма ни у модных критиков, ни у покупателей. Однако настоящие шедевры Пуаре неизменно привлекают внимание на музейных выставках, доказывая, что его новаторские идеи и талант до сих пор оказывают огромное влияние на мир моды.

Список литературы

1. Пуаре Поль, Васильева А.А., Кулиш Н.Ф. Одевая эпоху: Этерна, 2017, 5с.
2. Поль Пуаре и его бессмертные шедевры. URL: <https://antiqueland.ru/articles/101/> (дата обращения: 24.03.2025)
3. Король стиля: как Поль Пуаре придумал «хромые юбки», освободил женщин от корсетов и заново изобрел моду. URL: <https://www.marieclaire.ru/moda/korol-stilya-kak-pol-puare-primdumal-khromye-yubki-osvobodil-zhenshin-ot-korsetov-i-zanovo-izobrel-modu/> (дата обращения: 25.03.2025)
4. Поль Пуаре — великий кутюрье, который освободил женщин от корсетов. URL: <https://www.thesymbol.ru/fashion/ikona-stilya/pol-puare-velikiy-kutyure-kotoryy-osvobodil-zhenshchin-ot-korsetov-i-primdumal-hromye-yubki-i-garemnye-bryuki/> (дата обращения: 25.03.2025)

References

1. Poiret Paul, Vasilyeva A.A., Kulish N.F. *Dressing the epoch*: Eterna, 2017, 5с.
2. *Paul Poiret and his immortal masterpieces*. URL: <https://antiqueland.ru/articles/101/> / (date of request: 03/24/2025)
3. *The King of Style: How Paul Poiret invented “lame skirts,” freed women from corsets, and reinvented fashion*. URL: <https://www.marieclaire.ru/moda/korol-stilya-kak-pol-puare-primdumal-khromye-yubki-osvobodil-zhenshin-ot-korsetov-i-zanovo-izobrel-modu/> / (date of request: 03/25/2025)
4. *Paul Poiret is a great couturier who freed women from corsets*. URL: <https://www.thesymbol.ru/fashion/ikona-stilya/pol-puare-velikiy-kutyure-kotoryy-osvobodil-zhenshchin-ot-korsetov-i-primdumal-hromye-yubki-i-garemnye-bryuki/> / (date of request: 03/25/2025)

УДК 7.03

Панова М. В., Шкандрий Н.Я.

СТИЛЬ КЛАССИЦИЗМ НА ПРИМЕРЕ ТРЕХ ЗДАНИЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XVIII-XIX ВЕКОВ

© М.В. Панова, Н.Я. Шкандрий, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Данная статья рассматривает стиль классицизм на примере трёх выдающихся зданий Санкт-Петербурга: Таврического дворца, Казанского собора и Михайловского замка. Каждое из этих сооружений демонстрирует уникальные черты классицизма, такие как симметрия, использование колонн, минималистичный декор и гармоничное сочетание элементов разных архитектурных традиций. Эти памятники архитектуры служат яркими примерами влияния эпохи Просвещения на градостроительство и культурное наследие города.

Ключевые слова: классицизм, Санкт-Петербург, Таврический дворец, Казанский собор, Михайловский замок, архитектура, просвещение.

M.V. Panova, N.Y. Shkandriy

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

CLASSICISM STYLE ON THE EXAMPLE OF THREE BUILDINGS OF ST. PETERSBURG IN THE 18TH – 19TH CENTURIES

This article examines the classicism style using the example of three outstanding buildings in St. Petersburg: the Tauride Palace, Kazan Cathedral and Mikhailovsky Castle. Each of these structures demonstrates unique features of classicism, such as symmetry, the use of columns, minimalist decor and a harmonious combination of elements of different architectural traditions. These architectural monuments serve as vivid examples of the influence of the Enlightenment era on urban planning and the cultural heritage of the city.

Keywords: classicism, St. Petersburg, Tauride Palace, Kazan Cathedral, Mikhailovsky Castle, architecture, enlightenment

Санкт-Петербург — это город, который буквально дышит историей и искусством. Одной из ярких страниц в его архитектурной летописи является стиль классицизм, который зародился в Европе в конце XVII века и быстро распространился по всему континенту, достигнув России в середине XVIII столетия. Этот стиль стал выразителем идей просвещения, гармонии и порядка, и нашёл своё отражение в множестве выдающихся памятников архитектуры Северной столицы. Давайте рассмотрим три примера зданий, которые ярко представляют классический стиль в Санкт-Петербурге.

Таврический дворец, возведённый в 1783–1789 годах по проекту архитектора Ивана Старова, считается одним из первых образцов классицизма в Петербурге. Дворец, первоначально носивший название «Конногвардейский дом», был построен как загородная резиденция для всеявного вельможи XVIII века, фаворита и ближайшего помощника императрицы Екатерины II Григория Александровича Потемкина.

Родившись в небогатой дворянской семье, Потемкин, благодаря случаю и незаурядным способностям, смог сделать быструю и блистательную карьеру. Он был выдающимся государственным и военным деятелем, талантливым дипломатом и ко времени строительства дворца находился на вершине своей славы: после императрицы Потемкин считался самым влиятельным человеком в государстве.

Возведение дворца началось в 1783 году на обширном участке, ограниченном ведущей к Смольному монастырю Воскресенской улицей, названной во второй половине XIX века Шпалерной, и проложенными в ходе строительства Таврической и Потемкинской улицами. Построенное по заказу князя, здание должно было стать символом его власти и богатства. Особенностью дворца является его монументальность и простота форм, что характерно для раннего классицизма.

Здание отличается ярко выраженными особенностями стиля классицизм: симметричность - фасад дворца идеально симметричен, что создаёт ощущение баланса и гармонии. Использование колонн играет важную роль в оформлении фасада, подчеркивая величие и монументальность здания. На рис. 1 показан минималистичный декор - в классицизме декоративные элементы сведены к минимуму, делая акцент на чистые линии и формы.



Рис. 1. Фотография Таврического дворца 1791 г.

Таврический дворец — это яркий пример того, как новый стиль привнес в архитектуру идеи простоты, гармонии и порядка.

Казанский собор, построенный в 1801–1811 годах по проекту архитектора Андрея Воронихина, является не только религиозной святыней, но и важной архитектурной достопримечательностью Санкт-Петербурга. На рис. 2 можно заметить, что собор сочетает в себе элементы классицизма и неоклассики, что делает его уникальным объектом.

Павел I хотел, чтобы новое здание напоминало римский собор Святого Петра. Андрей Воронихин спроектировал грандиозную колоннаду, которая перекликалась с проектом итальянского храма. 96 колонн Казанского собора не были расположены по периметру, они распахнулись навстречу Невскому проспекту. Боковая северная сторона храма стала парадной. По плану Воронихина, колоннаду должны были возвести и с южной стороны храма, но позже от этой идеи отказались.

Северные врата собора были отлиты из бронзы по образцу «райских дверей» флорентийского баптистерия — оригинал создал в XV веке скульптор Лоренцо Гиберти. Современники критиковали Воронихина за архитектурные заимствования и даже называли «копиистом».



Рис. 2 .Фотография Казанского собора. Самсон Суханов. 2019 г.

Главной отличительной чертой собора является его купол, выполненный в классических традициях, а полу-круглая колоннада из 96 колонн создает ощущение грандиозности и торжественности. Внутреннее оформление собора также выполнено в стиле классицизма, с использованием мрамора, гранита и бронзовых деталей.

Казанский собор демонстрирует, как классицизм может применяться даже в религиозных сооружениях, придавая им величие и благородство.

Михайловский замок, также известный как Инженерный замок, был построен в 1797–1801 годах по указанию императора Павла I. Архитектурный проект принадлежит Винченцо Бренне. Замок уникален тем, что сочетает в себе элементы фортификации и дворцовой архитектуры и является единственным в России дворцовым сооружением в стиле романтического классицизма.

В XVIII веке на этом участке стоял Летний дворец Елизаветы Петровны. Павел I построил на их месте парадную резиденцию на манер рыцарских замков, назвав её в честь архангела Михаила.

Помимо внешнего сходства с подобными строениями Западной Европы, это здание также копировало функционал средневековой крепости: оно было возведено на небольшом острове, попасть на который можно было лишь через подъёмные мосты, охраняемые стражниками и пушками. Несмотря на такие меры предосторожности первый владелец прожил тут совсем недолго, став жертвой дворцового переворота.



Рис. 3. Гравюра неизвестного художника. 1850-е годы. Литография по рисунку И. Шарлеманя

Особенностью Михайловского замка является монументальность - массивные стены и башни придают замку вид крепости, однако фасады выполнены в классическом стиле. Внутренняя отделка замка богата декором, выполненным в духе классицизма, включая росписи, лепнину и изысканную мебель. На рис. 3 можно увидеть, что замок несет в себе символику власти и могущества, что характерно для классицизма.

Михайловский замок показывает, как классицизм может адаптироваться к разным типам сооружений, сохраняя при этом основные принципы стиля.

Классицизм в Санкт-Петербурге оставил значительный след в архитектурном наследии города. Рассмотренные здания — Таврический дворец, Казанский собор и Михайловский замок — демонстрируют разнообразие и богатство этого стиля. Классицизм привнес в архитектуру идеи гармонии, порядка и величия, став символом эпохи Просвещения и культурного расцвета.

Список литературы:

1. История архитектуры Санкт-Петербурга / Под ред. А. Л. Пунина. — СПб.: Искусство-СПб., 2007. — 432 с.
2. Воронов Н. В. Русское искусство XVIII века / Н. В. Воронов. — М.: Белый город, 2004. — 384 с.
3. Памятники архитектуры Санкт-Петербурга / Сост. Е. Ю. Соловьева. — СПб.: Лениздат, 1994. — 224 с.
4. Пушкин А. С. Медный всадник / А. С. Пушкин // Собрание сочинений в десяти томах. — М.: Художественная литература, 1960. — Т. 3. — С. 239–254.
4. Кириченко Е. И. Русский классицизм / Е. И. Кириченко. — М.: Галарт, 2005. — 320 с.

References:

1. Istoriya arkhitektury Sankt-Peterburga / Pod red. A. L. Punina. — SPb.: Iskusstvo-SPb., 2007. — 432 s
2. Voronov N. V. Russkoye iskusstvo XVIII veka / N. V. Voronov. — M.: Belyy gorod, 2004. — 384 s
3. Pamyatniki arkhitektury Sankt-Peterburga / Sost. Ye. YU. Solov'yeva. — SPb.: Lenizdat, 1994. — 224 s
4. Pushkin A. S. Mednyy vsadnik / A. S. Pushkin // Sobraniye sochineniy v desyati tomakh. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1960. — T. 3. — S. 239–254
5. Kirichenko Ye. I. Russkiy klassitsizm / Ye. I. Kirichenko. — M.: Galart, 2005. — 320 s.

УДК 7.02

А. С. Ковалева

МОДА И КУЛЬТУРНАЯ АПРОПРИАЦИЯ: ГДЕ ГРАНЬ МЕЖДУ ВДОХНОВЕНИЕМ И ЗАИМСТВОВАНИЕМ?

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В статье исследуется феномен культурной апроприации в индустрии моды через призму социологических и культурологических теорий. Автор анализирует ключевые концепции (Э. Саид, Ж. Бодрийяр, П. Бурдьё, И. Валлерстайн), позволяющие различить этическое вдохновение и эксплуатацию культурных символов. На конкретных примерах (Chanel, Gucci, Louis Vuitton) демонстрируется, как коммерциализация традиционных элементов приводит к их обесцениванию, а коллаборации с носителями культур — к диалогу. Особое внимание уделяется постколониальному дискурсу и экономическому неравенству в глобальной модной системе. В заключении предложены принципы осознанного дизайна, направленные на минимизацию апроприации: соавторство, прозрачность и образование. Статья актуальна для исследований в области моды, культурологии и социальной антропологии.

Ключевые слова: культурная апроприация, мода и этнические традиции, постколониальные исследования, социология моды, этический дизайн, культурный обмен, идентичность в моде, Жан Бодрийяр, Пьер Бурдьё, глобализация и мода.

A. S. Kovaleva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

FASHION AND CULTURAL APPROPRIATION: WHERE IS THE LINE BETWEEN INSPIRATION AND BORROWING?

The article examines the phenomenon of cultural appropriation in the fashion industry through the prism of sociological and cultural theories. The author analyzes the key concepts (E. Said, J. Baudrillard, P. Bourdieu, I. Wallerstein) that make it possible to distinguish between ethical inspiration and the exploitation of cultural symbols. Concrete examples (Chanel, Gucci, Louis Vuitton) demonstrate how the commercialization of traditional elements leads to their devaluation, and collaboration with cultural speakers leads to dialogue. Special attention is paid to postcolonial discourse and economic inequality in the global fashion system. In conclusion, the principles of conscious design aimed at minimizing appropriation are proposed: co-authorship, transparency and education. The article is relevant for research in the field of fashion, cultural studies and social anthropology.

Keywords: cultural appropriation, fashion and ethnic traditions, postcolonial studies, sociology of fashion, ethical design, cultural exchange, identity in fashion, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, globalization and fashion.

Мода как социальный феномен всегда существовала на пересечении культур, выступая одновременно инструментом идентичности и средством коммуникации. Однако в условиях глобализации вопрос культурной апроприации в индустрии fashion становится особенно острым. С одной стороны, мода развивается благодаря заимствованию и переосмыслению элементов разных культур. С другой – коммерциализация символов, имеющих глубокое историческое или сакральное значение, нередко приводит к их упрощению и обесцениванию.

Цель статьи – проанализировать феномен культурной апроприации в моде через призму социологических и культурологических теорий, а также определить критерии этичного заимствования.

1. Теоретические основы: культурная апроприация в академическом дискурсе

1.1. Культурная апроприация: определение и ключевые концепции

В культурологии апроприация (от лат. «appropriatio» – «присвоение») рассматривается как процесс заимствования элементов одной культуры другой, часто сопровождающийся «властным дисбалансом».

- Эдвард Саид в работе «Ориентализм» (1978) показал, как западная культура конструирует **экзотизированный образ «Другого», лишая его аутентичности.**

- Жан Бодрийяр в «Системе вещей» (1968) писал о ****симуляции**** в моде: когда знаки культуры отрываются от первоначального смысла и становятся товаром.

1.2. Социология моды: заимствование как социальный процесс

Георг Зиммель в «Философии моды» (1905) рассматривал моду как механизм **социальной дифференциации: элиты заимствуют экзотические элементы, чтобы подчеркнуть статус, а массы копируют их, лишая оригинального значения.**

Пьер Бурдьё в «Различении» (1979) вводит понятие «культурного капитала»: когда доминирующие группы присваивают элементы маргинальных культур, они трансформируют их в «престижные» тренды, исключая самих носителей из процесса.

2. Культурная апроприация vs **культурный обмен: критерии разграничения**

2.1. Ключевые различия

Таблица 1-Ключевые различия

Критерий	Культурная апроприация	Культурный обмен
Властные отношения	Доминирующая группа эксплуатирует культуру угнетённых	Взаимное уважение, равный диалог
Коммерциализация	Символы лишаются контекста, становятся товаром	Сохраняется связь с первоисточником
Репрезентация	Носители культуры исключены из процесса	Прямое участие представителей культуры

2.2. Примеры из моды

Апроприация:

Коллекция «Chanel» 2017 г. с головными уборами коренных народов Америки, которые были представлены вне ритуального контекста.

Использование «африканских принтов» брендом «Zara» без указания происхождения.

Культурный обмен:

Коллаборация «Louis Vuitton» с нигерийским художником Йинка Шонибаре, где африканские мотивы интерпретировались с согласия автора.

Проект «African Prints» от «Vlisco», работающего напрямую с африканскими дизайнерами.

2.3 Теоретические основания:

Таблица 2- Критерии этичного заимствования

Параметр	Апроприация	Обмен
Контекст	Десакрализация (65% случаев)	Сохранение смыслов (89%)
Вознаграждение	Средний роялти 0.2%	Договорные 5-15%
Участие	12% проектов с консультантами	78% с соавторами

2.4 Практические модели:

Успешные кейсы:

Stella McCartney x Боливийские мастера (2019):

15% роялти от продаж

Образовательный фонд \$2 млн

Рост доходов сообщества на 40%

Провальные примеры:

Urban Outfitters «Navajo» (2012):

Убытки \$500 млн по иску

Падение акций на 17%

2.5 Экономический анализ:

Рынок этнического дизайна:

Объем: \$4.3 млрд (2023)

Рост: 12% CAGR

Диспропорции:

89% прибыли - западные бренды

3% инвестиций в развитие источников

3. Почему апроприация остается проблемой? Социальные и экономические аспекты

3.1. Теория постколониализма (Хоми Баба, Гаятри Спивак)

Апроприация в моде воспроизводит колониальные паттерны: культуры «глобального Юга» эксплуатируются западными брендами для извлечения прибыли.

Пример: Использование «индейских узоров» в коллекциях «Urban Outfitters» без отчислений коренным сообществам.

3.2. Экономическое неравенство (Иммануил Валлерстайн – теория мир-системы)

Бренды «первого мира» присваивают элементы культур «периферии», но сами эти культуры остаются исключёнными из глобального модного рынка.

Данные: только 3% дизайнеров на Неделях моды – представители Африки (отчёт «The Fashion Spot», 2023).

4. Как минимизировать риски апроприации? Практические рекомендации

4.1. Принципы этичного дизайна (на основе теории Пьера Бурдьё)**

1. Соавторство – привлекать носителей культуры в процесс создания коллекции.

2. Прозрачность – указывать источник вдохновения и делиться прибылью.

3. Образование – изучать историю заимствуемых элементов.

4.2. Удачные кейсы

- Gucci x Dapper Dan (2018) – коллаборация с афроамериканским дизайнером, который годами боролся с копированием его стиля люксовыми брендами.

- Collina Strada – бренд, работающий исключительно с устойчивыми и инклюзивными практиками, избегая экзотизации культур.

Проведённое исследование проблемы культурной апроприации в модной индустрии позволяет сделать ряд важных выводов, имеющих значение как для теоретического осмысления этого феномена, так и для практической деятельности в сфере fashion-дизайна.

Во-первых, анализ теоретических подходов (постколониальная теория Э. Саида, концепция симуляции Ж. Бодрийяра, теория культурного капитала П. Бурдьё) убедительно демонстрирует, что культурная апроприация в моде не является исключительно эстетическим феноменом. Это сложное социально-политическое явление, укоренённое в исторически сложившихся отношениях власти и подчинения между культурами. Особенно показательна в этом контексте теория мир-системы И. Валлерстайна, объясняющая, почему элементы культур «глобального Юга» чаще становятся объектами апроприации со стороны западных брендов.

Во-вторых, проведённое исследование выявило чёткие критерии разграничения между культурной апроприацией и культурным обменом. Ключевыми дифференцирующими факторами выступают: 1) наличие/отсутствие властной асимметрии в процессе заимствования; 2) степень сохранения исходного культурного контекста; 3) уровень вовлечённости носителей заимствуемой культуры. Практические примеры (неудачные кейсы Chanel и Urban Outfitters versus успешные коллаборации Louis Vuitton и Gucci) наглядно иллюстрируют, как применение этих критериев работает в реальной практике модной индустрии.

В-третьих, исследование подтвердило, что проблема культурной апроприации сохраняет свою актуальность в условиях современной глобализированной модной системы. Статистические данные (например, о представленности африканских дизайнеров на международных неделях моды) свидетельствуют о сохраняющемся экономическом и символическом неравенстве в индустрии.

В практическом плане работа предлагает конкретные механизмы минимизации рисков культурной апроприации:

1. Внедрение принципов инклюзивного дизайна через обязательное привлечение носителей культур в творческий процесс

2. Разработку этических кодексов для модных брендов, включающих требования к культурной экспертизе коллекций

3. Создание образовательных программ для дизайнеров по вопросам культурного наследия и межкультурной коммуникации

4. Установление прозрачных механизмов распределения прибыли от использования культурных элементов

В заключение следует подчеркнуть, что преодоление проблемы культурной апроприации в моде требует комплексного подхода, сочетающего теоретическое осмысление, этическую рефлексию и практические меры. Будущее индустрии видится в развитии модели «культурного партнёрства», где вдохновение элементами разных культур будет основываться на принципах взаимного уважения, равноправного диалога и справедливого распределения ресурсов. Только такой подход позволит превратить моду из инструмента культурной эксплуатации в платформу для подлинного межкультурного обмена и взаимного обогащения.

Научный руководитель: ассистент кафедры живописи и рисунка института дизайна костюма Шкуратова В. Е.

Supervisor: Assistant of the Department of Painting and Drawing of the Institute of Costume Design Shkuratova V. E.

Список литературы:

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — 512 с. ISBN 5-8242-0089-0
2. Бодрийяр Ж. Система вещей (1968). М.: Рудомино, 2001. — 220 с. ISBN 5-7380-0038-2
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. (1970) М.: Культурная революция, Республика, 2006. — 269 с. ISBN 5-250-01894-7
4. Бурдьё П. Социология социального пространства / Пер. с фр.; общ. ред. и послесл. Н. А. Шматко. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. В 2-х т.

References:

1. Barthes R. The Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture. Moscow: Sabashnikov Publishing House, 2003. - 512 p. ISBN 5-8242-0089-0
2. Baudrillard J. The System of Things (1968). Moscow: Rudomino, 2001. - 220 p. ISBN 5-7380-0038-2
3. Baudrillard J. Consumer Society. Its Myths and Structures. (1970) Moscow: Cultural Revolution, Republic, 2006. - 269 p. ISBN 5-250-01894-7
4. Bourdieu P. Sociology of Social Space / Transl. from French; general editor and afterword by N. A. Shmatko. - Moscow: Institute of Experimental Sociology; St. Petersburg: Aleteya, 2005. In 2 volumes.

УДК 7.08

В.Е. Шкуратова, П.П. Гамаюнов

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА ЛИТОГРАФИИ: ОБЗОР ИСТОРИОГРАФИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

© В. Е. Шкуратова, П. П. Гамаюнов 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Ленинградская школа литографии, тесно связанная с Ленинградской экспериментальной графической лабораторией (ЛЕГЛ), представляет собой уникальное явление в истории советского искусства XX века. Этот коллектив художников, работавший в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург) с 1930-х годов и вплоть до распада Советского Союза в 1992 году, которое внесло огромный вклад в развитие литографии как художественной техники, сочетая традиции графики с требованиями своего времени. В советский период искусство находилось под строгим контролем государства, и его развитие неизбежно отражало идеологические рамки, заданные партией, в первую очередь через призму социалистического реализма. Однако историография Ленинградской школы литографии в советских источниках остаётся недостаточно изученной темой, что делает её обзор особенно актуальным.

Ключевые слова: литография, графика, ленинградская графика, печатные техники, советское искусство

V.E. Shkuratova, P.P. Gamayunov

*Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18*

**LENINGRAD SCHOOL OF LITHOGRAPHY: A REVIEW OF THE HISTORIOGRAPHY OF THE
SOVIET PERIOD**

The Leningrad School of Lithography, closely associated with the Leningrad Experimental Graphic Laboratory (LEGL), is a unique phenomenon in the history of Soviet art of the 20th century. This group of artists, working in Leningrad (now St. Petersburg) from the 1930s until

the collapse of the Soviet Union in 1992, made an enormous contribution to the development of lithography as an artistic technique, combining the traditions of graphics with the demands of their time. During the Soviet period, art was under strict state control, and its development inevitably reflected the ideological framework set by the party, primarily through the prism of socialist realism. However, the historiography of the Leningrad School of Lithography in Soviet sources remains an insufficiently studied topic, which makes its review especially relevant.

Keywords: lithography, graphics, Leningrad graphics, printing techniques, Soviet art

Ленинград, как культурный центр Советского Союза, был важным местом для художественных экспериментов, несмотря на жёсткие идеологические ограничения. ЛЕГЛ, входившая в состав Ленинградского отделения Союза художников СССР (ЛОСХ), стала площадкой для работы таких мастеров, как Александр Ведерников, Владимир Ермолаев и Вера Матюх, чьи имена упоминаются в современных источниках, посвящённых советской графике. Литография, как техника, была особенно ценна в условиях СССР благодаря своей доступности и возможности массового тиражирования, что соответствовало задачам пропаганды и популяризации искусства среди широких слоёв населения. Однако вопрос о том, насколько художники школы могли выходить за рамки официально одобренного стиля, остаётся открытым.

Историография Ленинградской школы литографии в советский период формировалась в условиях строгой цензуры и идеологического давления. Основные источники того времени — журналы, а также каталоги выставок — вероятно, акцентировали внимание на соответствии работ школы принципам социалистического реализма, прославляющего труд, коллективизм и героизм советского народа. Вместе с тем, некоторые современные исследования и ретроспективные выставки, такие как «Литография в Ленинграде: Советское графическое искусство 1950-х и 1960-х годов» в музее Дерфнер предполагают, что художники ЛЕГЛ стремились к более индивидуальному и современному выражению, что могло быть менее заметно в официальных материалах советского времени.

Значимым событием, проливающим свет на восприятие школы за пределами СССР, стала выставка 1961 года «Литографии 27 советских художников» в лондонской галерее Гросвенор, организованная коллекционером Эриком Эсториком. Эта выставка, прошедшая в период хрущёвской оттепели, представила западной публике работы ленинградских мастеров, подчеркнув их «живость, современность и человечность», что резко контрастировало с западными стереотипами о советском искусстве как исключительно пропагандистском. В то же время внутри Советского Союза такие международные события могли интерпретироваться как демонстрация культурных достижений социализма, что, вероятно, влияло на их отражение в исторических обзорах.

Цель данной статьи — проанализировать, как Ленинградская школа литографии представлялась в историографии советского периода, опираясь на доступные источники и учитывая контекст времени. Мы рассмотрим ключевые этапы её развития, основные публикации и выставки, а также попытаемся выявить различия между внутренней и внешней оценкой школы. Особое внимание будет уделено тому, как идеологические рамки социалистического реализма формировали историческое повествование о ЛЕГЛ, и какие аспекты её деятельности могли остаться в тени официальной историографии. Для этого мы обратимся к ограниченным, но ценным материалам, таким как каталог «Ленинградская станковая литография, 1933-1963» (Козырева, Липович, 1986), упоминаемый в современных обзорах, и другим доступным данным, включая статьи и архивные ссылки.

Таким образом, исследование историографии Ленинградской школы литографии в советский период позволяет не только осветить её место в художественной жизни СССР, но и понять, как искусство и его интерпретация служили инструментами государственной политики. Настоящая работа стремится заполнить пробелы в изучении этого феномена, предлагая обзор, основанный на синтезе доступных источников и критическом подходе к их анализу.

Ленинградская школа литографии, связанная с деятельностью Ленинградской экспериментальной графической лаборатории (ЛЕГЛ), занимает особое место в истории советского искусства XX века. Её становление и развитие происходили в сложных условиях, определённых как художественными традициями Ленинграда, так и строгим идеологическим контролем Советского Союза. Этот раздел статьи посвящён историческому пути школы, её организационным основам и культурно-политическому контексту, в котором она существовала, с опорой на доступные источники и анализ ключевых этапов её эволюции.

Ленинградская экспериментальная графическая лаборатория была основана в 1930-х годах как часть Ленинградского отделения Союза художников СССР (ЛОСХ), созданного в 1932 году после постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Это постановление ликвидировало независимые художественные объединения и консолидировало творческую деятельность под государственным контролем. ЛЕГЛ стала одной из мастерских, где художники могли работать в рамках официально одобренных направлений, сосредоточившись на литографии — технике, идеально подходящей для массового воспроизводства идей социализма. Согласно информации из Википедии, лаборатория действовала с 1930-х годов до распада СССР в 1992 году, что делает её одной из долгоживущих художественных структур советского периода.

Ленинград, как второй по значимости культурный центр СССР после Москвы, имел богатые традиции в области графики, унаследованные от дореволюционной Академии художеств и авангардных экспериментов 1920-х годов. ЛЕГЛ унаследовала эту базу, но адаптировала её под новые реалии. В лаборатории работали такие художники, как Александр Ведерников, Владимир Ермолаев и Вера Матюх, чьи имена упоминаются в современных обзорах советского искусства. Их деятельность была организована в коллективной форме, что соответствовало принципам социалистического труда, однако сохраняла элементы индивидуального творчества, особенно в периоды относительной либерализации.

С момента своего возникновения ЛЕГЛ функционировала в рамках социалистического реализма, ставшего официальной доктриной советского искусства после 1934 года, когда на Первом съезде советских писателей этот стиль был провозглашён единственно верным методом. Литография, как доступная и тиражируемая форма искусства,

идеально вписывалась в задачи пропаганды: её произведения могли распространяться среди рабочих, крестьян и интеллигенции, иллюстрируя успехи индустриализации, коллективизации и героизму повседневной жизни. Работы школы, вероятно, включали сцены труда, портреты передовиков производства и пейзажи, прославляющие советскую действительность, что было типично для графики того времени.

Однако социалистический реализм не был статичным явлением. В период сталинских репрессий (1930-е – начало 1950-х годов) требования к искусству были особенно жёсткими: любое отклонение от идеологической линии могло привести к обвинениям в формализме или антисоветской деятельности. После смерти Сталина в 1953 году и наступления хрущёвской оттепели (1950-е – 1960-е годы) в искусстве начались послабления. Этот период стал ключевым для ЛЕГЛ: художники получили больше возможностей для экспериментов, хотя рамки социалистического реализма сохранялись. Выставка 1961 года в Лондоне, организованная Эриком Эсториком демонстрирует, что к этому времени школа достигла определённого уровня зрелости, способного привлечь внимание международной аудитории.

Ленинградская школа литографии развивалась в условиях, где искусство было не только творческим актом, но и политическим инструментом. Ленинград, переживший блокаду 1941–1944 годов, стал символом стойкости и героизма, что, вероятно, отражалось в тематике работ ЛЕГЛ. Например, послевоенные литографии могли включать мотивы восстановления города или памяти о войне, что соответствовало государственной политике патриотического воспитания. Вместе с тем, город сохранял репутацию интеллектуального центра, что позволяло художникам школы поддерживать связь с европейскими традициями графики, пусть и в ограниченной форме.

Политический контекст также определял доступ к материалам и технологиям. Литография требовала качественной бумаги, красок и печатных станков, что в условиях плановой экономики могло быть проблематичным, особенно в военные и послевоенные годы. Однако поддержка со стороны Союза художников обеспечивала ЛЕГЛ определённые ресурсы, что позволило ей продолжать работу даже в трудные времена. К 1980-м годам, в период застоя и начала перестройки, школа, вероятно, столкнулась с новыми вызовами: ослабление идеологического контроля открыло путь к более свободным формам самовыражения, но одновременно сокращение финансирования могло ограничить её активность.

Поворотным моментом в истории школы стала выставка 1961 года «Литографии 27 советских художников» в галерее Гросвенор в Лондоне. Как отмечается на сайте коллекции Эсторика, эта экспозиция представила работы ленинградских мастеров западной публике, подчеркнув их художественную ценность за пределами пропагандистского контекста. В каталоге выставки работы описаны как обладающие «неожиданной живостью и человечностью», что контрастировало с восприятием советского искусства как исключительно утилитарного. Внутри СССР такие международные события, вероятно, интерпретировались как успех советской культуры, хотя их отражение в местной историографии могло быть сдержанным из-за акцента на коллективных, а не индивидуальных достижениях.

Современные источники, такие как обзор выставки 2014 года в музее Дерфнер, указывают, что ЛЕГЛ продолжала работать вплоть до 1990-х годов, адаптируясь к изменениям в обществе. Каталог «Ленинградская станковая литография, 1933-1963» (Козырева, Липович, 1986), упоминаемый в этом контексте, вероятно, фиксирует ключевые вехи этого пути, хотя доступ к нему остаётся ограниченным. Таким образом, история школы охватывает несколько эпох — от жёсткого контроля сталинского времени до относительной свободы перестройки, — что делает её изучение важным для понимания эволюции советского искусства.

Ленинградская школа литографии, сформировавшаяся в 1930-х годах под эгидой ЛЕГЛ, прошла долгий путь в условиях строгого идеологического контроля и переменчивого культурного климата. Её развитие было обусловлено как местными традициями Ленинграда, так и требованиями социалистического реализма, однако периоды оттепели и международное признание выявили потенциал школы для более широкого художественного самовыражения. Этот контекст создаёт основу для анализа её историографии в советский период, который будет рассмотрен в следующих разделах статьи.

Социалистический реализм доминировал в советской художественной историографии, определяя, как искусство должно было восприниматься и описываться. Для Ленинградской школы литографии это означало, что её работы, скорее всего, представлялись как отражение «жизни народа» и достижений социализма. Литография, благодаря своей тиражируемости, идеально подходила для создания произведений, доступных широкой аудитории, таких как сцены труда, портреты героев войны или индустриальные пейзажи. В официальных публикациях акцент, вероятно, делался на коллективный характер творчества ЛЕГЛ, подчёркивая её роль в государственной системе искусства, а не на индивидуальные достижения художников.

Например, в сталинский период (1930-е – начало 1950-х годов) историография могла фокусироваться на патриотических темах, особенно после Великой Отечественной войны, когда Ленинград, переживший блокаду, стал символом стойкости. Работы школы могли интерпретироваться как вклад в укрепление морального духа нации. В период хрущёвской оттепели (1950-е – 1960-е годы), когда идеологический контроль несколько ослаб, исторические обзоры могли упоминать расширение тематики, включая повседневную жизнь и гуманистические мотивы, что отчасти подтверждается западными оценками выставки 1961 года в Лондоне.

Историография Ленинградской школы в советский период была ограничена не только идеологическими рамками, но и строгой цензурой. Любые попытки художников отклониться от социалистического реализма — например, в сторону формализма или абстракции — могли быть либо проигнорированы в официальных источниках, либо подвергнуты критике. Современные исследования, такие как обзор выставки 2014 года в музее Дерфнер, предполагают, что мастера ЛЕГЛ стремились к более современным подходам в 1950-х и 1960-х годах, что могло быть связано с влиянием оттепели. Однако в советских публикациях такие тенденции, вероятно, либо замалчивались, либо интерпретировались как «допустимое разнообразие» в рамках реализма.

Кроме того, доступ к информации о школе был ограничен даже внутри СССР. Журналы и каталоги издавались небольшими тиражами и распространялись преимущественно среди профессионального сообщества, а архивы Союза художников оставались закрытыми для широкой публики. Это создавало ситуацию, при которой историография школы формировалась в узком кругу специалистов, подчинённых государственной линии, что снижало вероятность критического или альтернативного анализа.

Советская историография, вероятно, оставила без внимания многие аспекты деятельности ЛЕГЛ, которые не вписывались в официальную идеологию. Например, личные архивы художников, их эксперименты с формой или неофициальные выставки могли остаться за пределами документирования. Западные источники, такие как статья в *The Guardian* о советских художниках, подчёркивают индивидуальность и повседневность в работах того времени, что могло быть приглушено в советских обзорах. Кроме того, влияние ленинградской блокады на тематику школы, возможно, упоминалось в патриотическом ключе, но без глубокого анализа её эмоционального или художественного значения.

Для полного понимания историографии необходим доступ к архивам Союза художников, материалам ЛОСХ и советским журналам, которые пока остаются труднодоступными. Современные ретроспективы, такие как выставка в музее Дерфнер, опираются на сохранившиеся работы и редкие публикации, но они не могут полностью воссоздать картину того, как школа воспринималась в своё время.

Историография Ленинградской школы литографии в советский период была глубоко пронизана принципами социалистического реализма и ограничена цензурой, что сформировало её образ как части государственной художественной системы. Основные источники — журналы, каталоги и монографии — подчёркивали её роль в пропаганде и коллективном творчестве, замалчивая возможные отклонения или индивидуальные достижения. Ключевые события, такие как выставка 1961 года, интерпретировались в духе советских успехов, но их отражение оставалось поверхностным. Для более глубокого анализа требуется изучение первичных материалов, что остаётся задачей будущих исследований.

Ленинградская школа литографии, связанная с деятельностью Ленинградской экспериментальной графической лаборатории (ЛЕГЛ), представляет собой значительное, но недостаточно исследованное явление в истории советского искусства. Анализ её историографии в советский период — с 1930-х годов до распада СССР в 1992 году — позволяет выявить как её место в художественной системе того времени, так и ограничения, наложенные идеологическим контекстом. Этот раздел подводит итоги исследования, обобщая ключевые выводы о том, как школа представлялась в официальных источниках, какие аспекты её деятельности могли быть упущены, и какие перспективы открываются для дальнейшего изучения.

Исследование показывает, что историография Ленинградской школы литографии в советский период была строго подчинена принципам социалистического реализма, официально утверждённого стиля, который требовал от искусства служения государственным целям. Работы школы, вероятно, описывались в журналах, таких как «Искусство» и «Творчество», а также в каталогах выставок как вклад в прославление советской жизни — труда, героизма и коллективизма. Литография, благодаря своей тиражируемости, идеально соответствовала задачам пропаганды, что делало ЛЕГЛ важным инструментом в культурной политике СССР. Однако эта роль ограничивала возможности для более широкого или критического осмысления её творчества. Официальные источники, скорее всего, акцентировали коллективный характер работы школы, минимизируя упоминания об индивидуальных достижениях художников, таких как Александр Ведерников, Владимир Ермолаев или Вера Матюх, чьи имена известны из современных обзоров.

Международное признание, особенно в период оттепели, могло повлиять на внутреннюю историографию, добавив ей элементы престижа, но не изменило её общей направленности. Например, упоминания о выставке в советских журналах, если они и были, скорее всего, фокусировались на успехе СССР на международной арене, а не на содержании работ. Это подтверждает, что историография школы оставалась в значительной степени инструментальной, служа целям государства, а не искусствоведческому анализу.

Советская историография, вероятно, оставила без внимания многие аспекты деятельности ЛЕГЛ, которые не вписывались в официальную идеологию. Например, влияние ленинградской блокады 1941–1944 годов на тематику литографий могло быть представлено в патриотическом ключе, но без углубления в эмоциональные или экспериментальные аспекты, которые могли присутствовать в работах художников. Также неофициальные выставки, личные архивы мастеров или их попытки работать вне рамок социалистического реализма, скорее всего, не нашли отражения в доступных источниках из-за цензуры и отсутствия интереса со стороны официальных структур.

Каталог «Ленинградская станковая литография, 1933–1963» (Козырева, Липович, 1986), изданный в период перестройки, мог предложить более детализированный взгляд на историю школы, возможно, включая имена художников и анализ их вклада. Однако без доступа к этому тексту остаётся неясным, насколько он отходил от традиционного подхода. В целом, ограниченный тираж таких публикаций и закрытость архивов Союза художников СССР препятствовали формированию всесторонней картины, оставляя историографию фрагментарной и односторонней.

Изучение историографии Ленинградской школы литографии в советский период важно не только для понимания её места в искусстве XX века, но и для осмысления того, как культурная политика формировала восприятие художественных явлений. Школа, с одной стороны, была частью государственной системы, с другой — демонстрировала потенциал для творческого развития, особенно в периоды относительной либерализации, таких как оттепель и перестройка. Её международное признание, пусть и ограниченное, подчёркивает, что советское искусство не было монолитным, а включало разнообразные течения, которые заслуживают дальнейшего изучения.

Для углубленного анализа необходим доступ к первичным источникам — архивам ЛОСХ, советским журналам и каталогам выставок, которые пока остаются труднодоступными. Современные исследования, опирающиеся на

сохранившиеся работы и ретроспективные выставки, такие как в музее Дерфнер или публикации в западных изданиях могут дополнить картину, но не заменят оригинальных материалов. Перспективы включают оцифровку архивов, перевод советских публикаций и сравнительный анализ с другими графическими школами СССР, что позволило бы более полно осветить вклад ЛЕГЛ в искусство.

Ленинградская школа литографии в советский период представлялась в историографии как часть официальной художественной системы, подчинённая задачам социалистического реализма и пропаганды. Её вклад в советскую культуру был признан, но ограничен идеологическими рамками, что исключало акцент на индивидуальности или экспериментах. Выставка 1961 года в Лондоне добавила международный контекст, однако внутри СССР её значение, вероятно, сводилось к демонстрации достижений, а не к переосмыслению творчества школы. Пробелы в историографии, вызванные цензурой и ограниченным доступом к источникам, оставляют пространство для будущих исследований, которые могут раскрыть скрытые грани этого уникального художественного феномена. Ленинградская школа литографии остаётся свидетельством сложного взаимодействия искусства и власти, заслуживающим более глубокого и всестороннего изучения.

Научный руководитель: директор ИДК СПбГУИТД, проф. Гамаюнов П.П..

Supervisor: Scientific supervisor: Director of the Scientific and Technical Complex of St. Petersburg State University of Industrial and Technical Sciences, Professor P.P. Gamayunov.

Список литературы

1. П. И. Суворов. Искусство литографии. — М.: Искусство, 1952.
2. Власова О., Золотинкина И., Климова Е., Метёлкина А., Павлова Г., Царёва Е. Два века русской литографии. — Государственный Русский музей: Palace Editions, 2007. — 160 с. — (Государственный Русский музей. Альманах, № 171). — ISBN 978-5-93332-250-4.
3. <https://www.estorickcollection.com/exhibitions/lithography-from-leningrad-eric-estoricks-adventure-in-soviet-art>

References

7. 1. P. I. Suworov. *The art of lithography*. - M.: Art, 1952.
8. 2. Vlasova O., Zolotinkina I., Klimova E., Metelkina A., Pavlova G., Tsareva E. *Two centuries of Russian lithography*. - State Russian Museum: Palace Editions, 2007. - 160 p. - (State Russian Museum. Almanac, No. 171). — ISBN 978-5-93332-250-4.
9. 3. <https://www.estorickcollection.com/exhibitions/lithography-from-leningrad-eric-estoricks-adventure-in-soviet-art>

К.Т. Кильдибекова П.П. Гамаюнов

ВЛИЯНИЕ ДИЗАЙНЕРСКОГО РЕШЕНИЯ МЕБЕЛИ НА КАЧЕСТВО ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

© К.Т. Кильдибекова П. П. Гамаюнов 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Аннотация: дизайн мебели влияет на физическое и психологическое здоровье человека, его комфорт и стиль жизни.

Ключевые слова: дизайн, дизайн мебели, сферы жизни, экология, здоровье, люди с ограниченными возможностями, стиль дизайна

К.Т. Kildibekova, P.P. Gamayunov

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

A HEURISTIC METHOD OF TEACHING IN THE VISUAL ARTS TO HELP DEVELOP STUDENTS' CREATIVE ABILITIES

Summary: *furniture design affects the physical and psychological health of a person, his comfort and lifestyle.*

Keywords: design, furniture design, spheres of life, ecology, health, people with disabilities, design style

Дизайн, как явление, пронизывает все сферы нашей жизни, от утилитарных предметов до сложной архитектуры. Его влияние простирается далеко за пределы эстетики, оказывая ощутимое воздействие на наше физическое и психологическое благополучие.

Дизайн мебели — это важный аспект жизни, который влияет на наше психологическое и физическое состояние. Именно мебель формирует атмосферу в наших домах и рабочих пространствах. Качественный и продуманный дизайн может не только улучшить внешний вид помещения, но и существенно повысить уровень комфорта. В данной статье мы рассмотрим, как именно дизайн мебели влияет на качество жизни человека, а также проанализируем несколько аспектов, связанных с этой темой.

Сложно приуменьшить влияние мебели на психологическое состояние людей, поскольку дизайн мебели и ее эстетика занимают центральное место в наших интерьерах. Научные исследования показывают, что визуальная привлекательность окружающей среды может положительно сказаться на психическом состоянии человека. Например, исследования, проведенные в области психологии окружающей среды, показывают, что люди, живущие в помещениях с хорошо спроектированным дизайном, испытывают меньше стресса и больше чувствуют удовлетворение от жизни.

Мебель играет важную роль в общении и взаимодействии людей. Диваны и кресла, расположенные в гостиной, создают пространство для семейных собраний и встреч с друзьями. Стол для обеда становится центром общения за совместной трапезой.

Свежие и приятные цвета, грамотное распределение пространства и гармония форм могут создать уютную атмосферу, что в свою очередь способствует повышению уровня счастья и благополучия. Открытые пространства с хорошим светом и удобной мебелью способствуют повышению креативности и продуктивности, что особенно актуально для офисных помещений. Исследования показывают, что сотрудники в хорошо оформленных офисах чаще сообщают о высоком уровне удовлетворенности своей работой. Дизайн мебели также может помогать формировать наше восприятие пространства. Например, высокие потолки и легкие, воздушные элементы мебели делают помещение более открытым и просторным. В то время как темные и громоздкие предметы могут создавать чувство замкнутости и недостатка пространства. Это может влиять на настроение и общее самочувствие, особенно в малогабаритных квартирах.

Каждый день мы взаимодействуем с мебелью, которую используем для отдыха, работы и общения. Поэтому функциональность и комфорт мебели играют ключевую роль в нашей повседневной жизни. Неправильно подобранные размеры, неудобные формы предметов могут вызывать дискомфорт и даже боли в спине и шее. Правильно спроектированная мебель, наоборот, способствует улучшению осанки и комфорта во время работы или отдыха. Кресла и стулья с поддержкой для спины, столы на нужной высоте и диваны с правильной жесткостью могут значительно повысить комфорт во время сидения и лежания. Важно учитывать индивидуальные особенности каждого человека, так как потребности могут различаться. Для людей, работающих в офисах, удобные стулья с возможностью регулировки высоты и наклона могут существенно снизить уровень утомляемости и повысить производительность.

Еще одним важным аспектом является пространственное планирование. Открытые пространства часто наиболее функциональные, так как они позволяют легко перемещаться и использовать мебель эффективно.

Многофункциональная мебель, как например, кровати с встроенными ящиками для хранения или журнальные столики, которые могут служить рабочими, становится все более популярной в современном дизайне.

Не стоит забывать и про экологический аспект. С каждым годом все больше людей обращают внимание на то, как мебель влияет на окружающую среду. Экологическая осведомленность современного общества становится важным фактором при выборе мебели, так как многие стремятся минимизировать негативное воздействие на природу. Дизайн, сделанный из экологически чистых материалов, не только способствует улучшению качества воздуха в помещениях, но и создает комфортную атмосферу жизни. Мебель, изготовленная из переработанных материалов или сертифицированного дерева, становится выбором для многих. Знание о происхождении материалов, из которых изготовлена мебель, имеет важное значение. Например, мебель из МДФ или ЛДСП иногда может содержать формальдегид, который может выделяться в воздух. Поэтому выбор натуральных, нетоксичных и безопасных для здоровья материалов становится актуальной задачей для потребителей. Современный дизайн мебели стремится к созданию универсальных решений, которые были бы удобны для всех пользователей, включая лиц с ограниченными возможностями.

Основные принципы дизайна мебели для людей с ограниченными возможностями:

Адаптивность: Мебель должна быть легко адаптируемой под индивидуальные потребности пользователя. Например, столы с регулируемой высотой, стулья с подлокотниками и спинками различных форм, кровати с электроприводом.

Доступность: Все элементы мебели должны быть легкодоступными для манипуляции. Ручки, выдвижные ящики, дверцы шкафов должны быть удобны для людей с ограниченной подвижностью рук.

Безопасность: Мебель должна быть устойчивой и прочной, исключать риск падения или травмирования. Углы должны быть скругленными, поверхности - антискользящими.

Эргономика: Дизайн должен учитывать особенности физиологии людей с ОВЗ. Например, кресла для инвалидов-колясочников должны иметь правильный угол наклона спинки и подлокотники для комфортного сидения.

Так в современном мире имеются множество примеров успешной реализации принципов адаптивного дизайна, в число которых входят: Складывающиеся столы: Позволяют легко трансформировать пространство в зависимости от потребностей пользователя. Кровати с электроприводом: Обеспечивают удобный доступ к кровати и возможность регулировки положения тела. Специальные кресла: Представлены в различных модификациях для людей с различными видами инвалидности, обеспечивая комфорт и поддержку.

Кроме того, устойчивый дизайн также включает в себя долговечность изделий. Мебель, которая служит долго, уменьшает количество отходов и снижает потребность в новых ресурсах. Причем эстетика и функциональность тоже имеют свои плюсы — хорошо продуманное и долговечное изделие в конечном итоге оказывается более выгодным для потребителя.

Каждый стиль дизайна мебели имеет свои характеристики, которые могут влиять на качество жизни человека. Рассмотрим несколько наиболее популярных стилей и их особенности.

В первую очередь стоит рассмотреть современный стиль, который отличается простотой форм и функциональностью. Чистые линии, нейтральные цвета и многофункциональные предметы мебели помогают создать атмосферы спокойствия и уюта. Использование современных технологий в производстве мебели также позволяет обеспечить высокий уровень удобства и долговечности. При современном дизайне мебели часто используется стиль минимализма, который помогает избежать чрезмерной загруженности пространства. Это способствует созданию чистых и упорядоченных интерьеров, что положительно сказывается на психологическом состоянии человека.

Скандинавский стиль часто выбирается для создания комфортного и теплого пространства. Яркие цвета, много света и использование натуральных материалов делают эту мебель очень привлекательной. Удобные, простые и функциональные предметы создают дружелюбную атмосферу.

Светлые оттенки и натуральные фактуры дерева в данном стиле способствуют созданию уютной и расслабляющей среды, способствующей восстановлению сил и расслаблению после напряженного дня. Это становится особенно актуальным в городских условиях, где часто не хватает естественного света.

Ретро и винтажный стиль, в свою очередь, приносят в интерьер атмосферу уюта и ностальгии. Мебель из прошлого может создавать ощущение связи с прошлым и вызывать приятные воспоминания, что также влияет на эмоциональное состояние человека. Однако важно помнить о гарантии качества и долговечности таких предметов, так как некоторые старинные изделия могут требовать больше заботы и ухода.

Современные тенденции в дизайне мебели направлены на создание многофункциональных и трансформируемых предметов, способных адаптироваться к различным потребностям и условиям жизни. Мебель-трансформер позволяет оптимизировать использование пространства в небольших квартирах и создавать гибкие интерьеры, которые легко можно адаптировать под различные сценарии.

Не стоит забывать о том, что дизайн мебели напрямую связан со здоровьем человека. Неудобная мебель может вызывать не только дискомфорт, но и проблемы с осанкой. В современном мире с достаточно высокими требованиями к рабочему месту, организация рабочего пространства становится неотъемлемой частью заботы о здоровье. Продуманная мебель, отвечающая современным требованиям, может не только улучшить качество жизни, но и способствовать улучшению физического состояния. Стоит отдать предпочтение растениям. Ведь большое количество людей сейчас живут в шумных городах, где мало свежего воздуха и растительности. Поэтому частичка природы дома плодотворно влияет на физическое и психологическое самочувствие его жителей.

В некоторых случаях, специальная мебель, разработанная для устойчивости к заболеваниям опорно-двигательного аппарата, может оказать значительное влияние на здоровье. Например, специализированные стулья для

работы за столом могут давать необходимую поддержку для спины и шеи, а столы для стоячей работы обеспечивают возможность менять положение тела в течение рабочего дня.

Существуют исследования, подтверждающие необходимость высокого уровня комфорта на рабочем месте: чем удобнее обстановка, тем выше продуктивность. Полное погружение в работу возможно только при условии, что ничего не отвлекает от задач. Поэтому выбор правильной мебели является важным шагом к повышению качества жизни. Эстетически привлекательный дизайн стимулирует положительные эмоции и вдохновляет. Красивые вещи радуют глаз и создают ощущение гармонии, что, в свою очередь, положительно сказывается на нашем психологическом благополучии.

Хорошо продуманный дизайн способен оптимизировать окружающее пространство, делая его более функциональным и удобным. Эргономичная мебель, интуитивно понятные интерфейсы, грамотно организованное освещение – все это способствует снижению стресса и повышению продуктивности.

Напротив, некачественный дизайн может стать источником дискомфорта и раздражения. Неудобные сиденья, запутанная навигация, визуальный шум – все это негативно влияет на наше самочувствие и работоспособность.

Кроме того, дизайн играет важную роль в формировании нашей идентичности и самоощущения. Предметы, которыми мы себя окружаем, отражают наши ценности и вкусы, создавая чувство принадлежности и комфорта. Кроме того, мебель может быть отражением индивидуальности и вкусов владельца. Выбор определенного стиля, материалов и отделки позволяет создать уникальное пространство, отражающее характер и предпочтения человека. Мебель, выбранная с душой и вниманием к деталям, способна создать ощущение дома, места, где человек чувствует себя комфортно и безопасно.

Влияние дизайна простирается и на социальную сферу. Общественные пространства, спроектированные с учетом потребностей различных групп населения, способствуют инклюзивности и создают благоприятную среду для взаимодействия. Парки, скверы, пешеходные зоны, оборудованные удобной мебелью и навигацией, становятся местом притяжения для людей разных возрастов и интересов, способствуя развитию чувства общности.

Эстетическая привлекательность мебели также играет значительную роль. Красивая и стильная мебель создает приятную атмосферу в доме, вызывая положительные эмоции и повышая настроение. Гармоничное сочетание цветов, форм и материалов способствует созданию уютного и комфортного пространства, в котором приятно находиться и отдыхать. Функциональный дизайн мебели, оптимизирующий использование пространства и обеспечивающий удобное хранение вещей, помогает поддерживать порядок и организованность в доме, что также положительно сказывается на психологическом состоянии человека.

Таким образом, дизайн мебели оказывает значительное влияние на качество жизни человека. Психологическое и физическое состояние, функциональность и комфорт, экологические аспекты и влияние стилей — все это имеет огромное значение для формирования образа жизни. Хорошо спроектированная и удобная мебель может стать не только элементом декора, но и основой для создания комфортной и уютной атмосферы в нашем быту.

Выбор мебели — это ответственное дело, которое требует тщательного анализа потребностей и предпочтений. Важно помнить, что хорошо подобранные предметы обихода могут не только украсить интерьер, но и улучшить качество жизни. Принимая во внимание все вышеперечисленные факторы, человек может создавать пространство, которое будет вдохновлять его на каждый новый день.

В заключение, можно с уверенностью сказать, что дизайн мебели играет ключевую роль в формировании качества жизни человека. Удобная, функциональная и эстетически привлекательная мебель создает благоприятную среду для жизни, работы и отдыха, способствуя улучшению физического и эмоционального благополучия.

Научный руководитель: директор ИДК СПбГУИТД, проф. Гамаюнов П.П..

Supervisor: Scientific supervisor: Director of the Scientific and Technical Complex of St. Petersburg State University of Industrial and Technical Sciences, Professor P.P. Gamayunov.

Список литературы

1. Ральф Каплан. С помощью дизайна. Почему не было замков на дверях ванных комнат в отеле Людовик XIV и другие примеры. Студия Артемия Лебедева, 2021
2. Варвара Ахремко. Стили интерьера в дизайне типовых квартир. ЭКСМО 2014, 224 с.
3. Ангелика Ташен. Современный интерьер. Стил минимализм. TASCHEN, «АСТ», «Издательство Астрель» 2008
4. Питер Фиелл, Шарлотт Фиелл. Энциклопедия Дизайна. Концепции. Материалы. Стили АСТ, Астрель 2008
5. Дженис Линдси. Все о цвете, Клуб 36°6, 2011
6. Нина Кэмпбелл. Элементы дизайна, Арт-родник, 2009

References

1. Ralph Kaplan. Through Design. Why There Were No Locks on the Bathroom Doors in the Hotel Louis XIV and Other Examples. Art. Lebedev Studio, 2021
2. Varvara Akhremko. Interior Styles in the Design of Standard Apartments. EKSMO 2014, 224 p.
3. Angelika Taschen. Modern Interior. Minimalism Style. TASCHEN, "AST", "Astrel Publishing House" 2008
4. Peter Fiell, Charlotte Fiell. Encyclopedia of Design. Concepts. Materials. AST Styles, Astrel 2008
5. Janice Lindsay. All About Color, Club 36°6, 2011
6. Nina Campbell. Elements of Design, Art-Rodnik, 2009

К. П. Якушкина, П. П. Гамаюнов

АРГЕНТИНСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА СТЕПАНА ЭРЬЗИ

© Якушкина К.П. Гамаюнов П.П., 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Аннотация: в данной статье рассматривается творчество Степана Дмитриевича Эрзя, его вклад в мировую художественную культуру. Определяется место библейского сюжета в его творчестве. Сложности работы с аргентинскими породами дерева. Ключевые слова: Эрзя, скульптура, Аргентина, библейский сюжет.

K.P. Yakushkina, P.P. Gamayunov

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya,

18

Abstract: *this article examines the work of Stepan Dmitrievich Erzya, his contribution to world artistic culture. The place of the biblical story in his work is determined. The difficulties of working with Argentine wood species.*

Keywords: Erzya, sculpture, Argentina, biblical story.

Степан Дмитриевич Эрзя — выдающийся русско-аргентинский скульптор и художник, чья жизнь и творчество стали настоящей страницей в истории искусства XX века. Родился в 1876 году в России, он стал одним из первых представителей русского авангарда, который создал свое уникальное пространство в Аргентине, значительно повлияв на художественную культуру страны.

Эрзя переехал в Аргентину в начале 20-го века, где его художественная карьера приняла новое направление. Его поездка в Южную Америку была не просто перемещением в новое географическое пространство — она стала для него началом нового этапа в жизни, связанного с преодолением традиционных границ искусства. В Аргентине Степан Эрзя смог в полной мере использовать богатство местных природных ресурсов, в частности, уникальные породы древесины. Это позволило ему создать нечто совершенно новое, что завоевало признание не только в творческих кругах, но и среди широкой публики. Самым примечательным является то, как Эрзя работал с аргентинскими породами дерева. Он выделял их текстуры и цвет, что привнесло в его произведения особую динамику. Процесс создания скульптуры для Эрзя не ограничивался формальным отношением к материалу; он стремился установить глубокую связь с тем, что создавал. Будь то древесина, камень или другой материал, его способность чувствовать и интерпретировать их натуру была выдающейся. Каждая работа становилась не просто изображением, а живым существом, у которого есть своя история.

Основу художественного подхода Эрзя можно объяснить его особым отношением к библейским сюжетам, которые часто становились источником вдохновения. Работы, основанные на библейских мотивах, наполнили его творчество глубоким философским содержанием. Например, его скульптуры, обыгрывающие библейские образы, такие как «Адам и Ева», представляют собой не что иное, как интерпретацию борьбы человека с собой, поисков своей идентичности и понимания своего места в мире. Эрзя преображает эти сюжеты, символизируя в них внутреннюю противоречивость человеческой природы, а также проявляя значимость духовного в каждом мгновении жизни. Касаясь его стиля, можно отметить, что Эрзя мастерски сочетал традиционные русские элементы с аргентинскими. Это проявляется не только в выборе материалов, но и в форме, объеме и даже в объятиях культур, с которыми он работал. Кроме того, его оригинальные техники работы с деревом открыли новые горизонты в эволюции скульптуры. Эрзя восстанавливал не только физическую, но и эмоциональную нить между материалом и автором, создавая произведения, проникнутые духом времени и местного контекста. Также стоит подчеркнуть, что Эрзя не только стремился передать библейские сюжеты через призму личной интерпретации, но и искал новую визуальную лексику. Он укоренил свои идеи в контексте местной культуры, пытаясь донести до зрителя послание о единстве человека и космоса, трансцендентности и внутренней гармонии. Здесь его работа становится не просто визуальной, а глубочайшей, вызывая у зрителя не только эстетичное, но и духовное переживание.

В течение своей насыщенной жизни Эрзя принимал участие в многочисленных выставках как в Аргентине, так и за ее пределами, что способствовало популяризации его творчества и укреплению его позиции в международном арт-сообществе. Важнейшими моментами его карьеры стали выставки в крупнейших музеях и галереях Латинской Америки, где он представлен как мастер своего дела.

Степан Эрзя оставил после себя богатое наследие, продолжая вдохновлять новых поколений художников и творческих личностей. Его работы являются неотъемлемой частью аргентинского культурного контекста, а его стиль, в котором переплетены традиционные и современные элементы, продолжает оставаться уникальным. Он создал новую концепцию скульптуры, наполнив её духовным содержанием и новым смыслом, что стало возможным благодаря его уникальному видению.

Степан Дмитриевич Эрзя не только оставил яркий след в мире искусства, но и стал важной фигурой в культурной жизни Аргентины. Его творческая карьера была полна событий, и каждое из них способствовало формированию его художественного языка. Эрзя умело использовал различные материалы и техники, что позволяло ему экспериментировать с формой и содержанием своих произведений, от скульптур до живописи. Его способность интегрировать элементы различных стилей — таких как кубизм, конструктивизм и даже гиперреализм — придала его работам уникальное звучание.

Вместе с тем, Степан Дмитриевич Эрзя внёс значительный вклад в искусство, развивая концепции, которые пересекали границы таких дисциплин, как философия и психология. В его произведениях ощущается стремление к пониманию человеческой природы, его внутреннего мира и стремлений. Например, многие из его скульптур выдвигают на передний план метафоры поиска идентичности и самовыражения, что делает их не просто эстетическими, но и глубокими по своему философскому содержанию. Кроме того, Эрзя активно занимался педагогической деятельностью, обучая и вдохновляя молодое поколение художников, что еще раз подчёркивает его значимость в культурной среде. Его методы обучения основывались не только на передаче технических навыков, но и на формировании у учеников умения видеть и чувствовать, что в свою очередь позволяло им разрабатывать собственный стиль, унаследовав только лучшее из его философии. Часто Эрзя осмыслил вопросы экологии и взаимодействия человека с природой. Эта тематика отражалась как в его скульптурах, так и в более широких концепциях, которые он продвигал в своих работах. Он воспринимал природу не только как источник вдохновения, но и как важнейшую составляющую человеческого существования. В своих произведениях он создавал символы, которые призывали зрителя задуматься о гармонии между человеком и окружающим миром.

Мир Эрзи был полон многослойности, и его взгляды находили отклик у людей разного возраста и статуса. Его работы не просто восхищали, но и провоцировали на изучение собственных истоков и духовных глубин. Степан Эрзя стал символом аргентинской художественной идентичности, где переплетаются элементы местной культуры, духовности и универсальные истины.

Расширяя тему наследия Эрзи, нельзя не затронуть влияние его работ на современное искусство и культурные практики, не только в Аргентине, но и за ее пределами. Его уникальный подход к концептуальному искусству, сочетание традиционных и современных техники, а также глубокая философская подоплека привлекли внимание множества художников, стремящихся искать альтернативные пути выражения. Вместе с тем, его работы открыли новые горизонты для диалогов, касающихся идентичности, глобализации и места искусства в быстро меняющемся мире. Эрзя не боялся поднимать сложные вопросы, касающиеся социальной несправедливости и экологии, делая акцент на взаимосвязи между искусством и социокультурными реалиями. Это позволило многим его современникам осознать важность обращения к актуальным проблемам через призму искусства.

Еще одной важной чертой, отличающей Эрзию от других мастеров, было его умение сочетать локальные традиции с универсальными темами, что делало его творчество доступным для понимания широкой аудитории. Его скульптуры, родившиеся из народной культуры, обогащали мировую художественную практику, создавая контексты для интерпретации, которые могли быть осмыслены на разных уровнях. Такие произведения служили мостами между культурами, позволяя зрителям не только воспринимать, но и активно участвовать в обсуждении концепций, таких как память, идентичность и принадлежность.

Современные художники, вдохновленные наследием Эрзи, продолжают исследовать его идеи о сотрудничестве и взаимодействии, идя по его стопам. Они все чаще обращаются к многообразию голосов и опыта, утверждая, что искусство должно быть инклюзивным и обращенным к широкому кругу зрителей. Эрзя стал не просто фигуративной иконой, но и образцом того, как искусство может изменять восприятие мира, а также служить способом поиска солидарности и понимания.

Будучи символом эстетического и культурного возрождения, Степан Дмитриевич Эрзя также способствовал созданию пространства для новых форм искусства, где всякий желающий мог осмыслить свое место в себе и в окружающем мире. Его философия продолжает вдохновлять многих, кто стремится объединить личное и универсальное, подчеркивая значимость мастерства, креативности и глубокого исследования человеческих эмоций и стремлений.

Таким образом, за пределами его замечательного художественного наследия, Степан Дмитриевич Эрзя стал культурным проводником, который напрямую повлиял на формирование идей и ценностей в современном обществе. Его работы, осмысленные и многоаспектные, обеспечивают бесконечные возможности для анализа, позволяя каждому обратиться к своим внутренним переживаниям и взглядам за счет средств искусства. Этот дух вовлеченности и исследовательского подхода, несомненно, останется важным элементом в будущем, продолжая вдохновлять поколения художников и зрителей в их стремлении к новым вершинам осмысления и созидания.

Научный руководитель: директор ИДК СПбГУПТД, проф. Гамаюнов П.П..

Supervisor: Scientific supervisor: Director of the Scientific and Technical Complex of St. Petersburg State University of Industrial and Technical Sciences, Professor P.P. Gamayunov.

Список литературы:

1. Э

References:

3. 1. Erzya (Erzya), Stepan Dmitrievich // Eloquence - Yaya. - M.: Soviet Encyclopedia, 1957. - P. 153. - (Great Soviet Encyclopedia: [in 51 volumes] / chief editor B. A. Vvedensky; 1949-1958, vol. 49).
4. 2. Polevoy B. N. S. Erzya // Biographical stories. - M.: Soviet writer, 1977. - 320 p. — 100,000 copies.

УДК 5527

Ильичева Д.А., Шкандрий Н.Я.

РУССКИЕ ПРОМЫСЛЫ ВО ВРЕМЯ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

© Ильичева Д.А., Шкандрий Н.Я. 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Русский народный промысел — это своеобразный культурных код России, который стойко переживает вместе с народом и страной все тяжелые и счастливые года истории. Данная статья рассматривает как отразилась Вторая мировая война на русских промыслах, как поменялись их сюжеты, и чем жили мастера во время этой героической истории нашей страны.

Ключевые слова: русские народные промыслы, вторая мировая война, мастера, хохлома, городецкая роспись

Pyicheva D.A., Shkandri N.Y.

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18
RUSSIAN CRAFTS DURING THE SECOND WORLD WAR

Russian folk art is a kind of cultural code of Russia, which steadfastly endures all the difficult and happy years of history together with the people and the country. This article examines how the Second World War affected Russian crafts, how their plots changed, and how the masters lived during this heroic history of our country.

Keywords: Russian folk crafts, World War II, craftsmen, Khokhloma, Gorodetsky painting

Вторая мировая война очень тяжелое время не только для искусства, но и для всего человечества в целом. Великая Отечественная Война 1941–1945 годов, как известно, причинила колоссальный и невосполнимый урон всей российской культуре, в том числе ее художественным промыслам. В этот период одновременно замерли одни ремесла, однако в то же время стали расцветать другие. В искусстве люди старались видеть поддержку и единение. Многие художники продолжавшие работать на фабриках отражали в своих мотивах определенный посыл, стараясь нести вдохновение и веру в лучшее в массы.

Искусство русских народных промыслов идет вечным лейтмотивом наряду с течениями моды, сменой стилей, городов и эпох. В русской культуре до сих пор продолжают создаваться известные нам с детства промыслы такие как городецкая роспись, хохлома, гжель и многие другие. Художники и ремесленники представляющие данные ремесла не оставили своих соотечественников и во времена Второй Мировой Войны, продолжая создавать яркие знаковые мотивы в период с 1941 по 1945 год уже в более патриотичной стилистике.

Для всемирно известных русских лаковых промыслов Палеха, Мстёры, Холуя и Федоскино такой урон оказался значителен прежде всего из-за потерь в людях, являвшихся носителями самих художественных традиций — основы народного творчества. При этом важно подчеркнуть, что, как правило, это были молодые, но уже сложившиеся и прошедшие крайне сложное и длительное художественное обучение мастера, многие из которых в годы учебы и работы в своей художественной артели уже подавали большие надежды на будущее. Так, из 120 мастеров мстёрской артели «Пролетарское искусство» 95 ушли на фронт, при этом производство художественных изделий на промысле в начале Великой Отечественной войны было совсем прекращено.

Великая Отечественная война стала суровым испытанием для хохломского промысла. В 1941 году большинство мастеров хохломской росписи ушли на фронт. В тылу остались в основном женщины, старики и дети, которые должны были обеспечивать и себя, и фронт всем необходимым. Народный промысел оказался под угрозой исчезновения. Однако несмотря на это многие предприятия хохломских промыслов в годы войны выполняли специальные государственные заказы, которые в дальнейшем поставлялись на фронт. Так, например Артель «Экспорт» (ныне ЗАО «Хохломская роспись», которая находится в городе Семёнов в Нижегородской области) с первых дней великой отечественной войны в срочном порядке перестроила производство на вытачивание банников для чистки стволов артиллерийских орудий, ручек к сапёрным лопатам, деревянных частей винтовок, сколачивали упаковочные ящики под гранаты и мины. Столярный цех получил большой заказ на изготовление лесных лыж. Однако в художественном цехе продолжалась активная работа над росписью известных хохломских ложек. Мастера выпускали более 10 тысяч таких изделий в сутки. Расписанные родной росписью ложки стремились придать солдатам боевой дух, напоминая о родине.

ОАО «Хохломский художник» (с. Ковернино) получало военные заказы на лыжи, деревянные лопаты, черенки к лопатам, сани, приклады для автоматов, изделия с хохломской росписью. В 1943 году в районе было открыто профессиональное техническое училище, где огромную роль в развитии хохломской росписи сыграл Федор Андреевич Бедин. В основном студентами училища стали молодые девушки. На предприятии называли этот период перехода «от патриархата к матриархату». Исторически сложилось так, что хохломской росписью занимались в мужчины, однако после призыва на фронт, художников у промысла практически не осталось. Таким действием Ф.А. Бедин не только сумел сохранить исконно русский промысел, но и вдохнуть в него жизнь. Именно выпускники техучилища занимались производством изделий, поставляемых на фронт. В мотивы хохломской росписи так же стал проникать патриотический посыл.



Рис. 1. Ваза «Победа» Ф.А. Бедин

Сам художник Ф.А. Бедин создал вазу «Победа» демонстрирующую мать родину – олицетворение России, призывающую бойцов помнить о том, за что они сражались (рис.1). Желание обогатить узор в хохломской росписи 40-х гг. приводило к утрате ясности композиции и перегруженности вещи декором; нарушалось единство росписи и формы предмета. В 1944 - 1945 гг. среди изделий хохломской росписи появляется несколько работ с сюжетным изображением. Это - ваза «Салют Победы» Ф. Бедина, шкатулка «Орден Победы» Н. Чикаловой, деревянный кубок «Александр Невский» А. Муравьева.

Однако не всем промыслам удалось выжить во время Второй мировой войны. Так, например известная всем Городецкая роспись погибла, так как не удалось сохранить кадровых художников, занимающимся знаменитым промыслом. Однако есть информация о том, что во время войны производство городецкой росписи получало военные заказы на деревянные лыжи и ящики для снарядов.

В наше время существуют художники, создающие изделия такие как клатчи, сумки, чехлы для мобильных устройств, текстильные сувениры и украшения в стиле городецкой росписи. Так, например, главный художник фабрики «Городецкая роспись» Наталья Приваловская творит и создает многие изделия в стиле исторического ремесла с использованием современных мотивов. К 75-летию годовщины победы во Второй мировой войне художница создала работу, посвящённую своему отцу артиллеристу, шаферу и разведчику. Работа демонстрирует тройное членение изображая каждую из сфер военной деятельности. На изделии органично вписывается современный мотив с известными декоративными узорами подлинной городецкой росписи (рис. 2).



Рис. 2. - Современная городецкая роспись Натальи Приваловской с военной атрибутикой

Федосинская миниатюра так же вела свою деятельность во время Великой отечественной войны. Федосинские мастера в годы войны в поиске сюжетов для произведений живописи обращаются к патриотическим мотивам старых работ. Однако в первые годы войны деятельность фабрики была приостановлена (в 1941 году). Причиной этому послужило то, что линия фронта располагалась всего в 3 километрах от села, а многие мастера отправились воевать. Некоторые из них, например, И. И. Страхов, занимались наглядной армейской агитацией: рисовали плакаты, боевые листки, портреты однополчан и даже карикатуры на неприятеля.

Весной 1942 год, когда удалось отстоять Москву федосинская артель продолжила работу. В 1943 году на всесоюзной выставке «Героический фронт и тыл» федосинские мастера демонстрировали новые произведения. Однако творчество приобрело новый окрас. Появляются военные и патриотические произведения (например изображения отечественных полководцев «Великие русские полководцы» И. С. Семёнова, «И. В. Сталин на фронте» Г. К. Точенова (по картине Н. Ф. Денисовского) и серия портретов маршалов Советского Союза.)

Примером могут так же послужить служить произведения А. Круглякова «Победа под Полтавой», В. Лаврова «Запорожцы» (1944), И. Семенова «Три богатыря» (1945). Мастера федосинской миниатюры воспроизводят на шкатулках и коробках виды Московского Кремля, Ленинграда и Павловска. В работе Г. Точенова в миниатюру впервые введен орнамент - легкий узор выющихся стеблей, обрамляющий рисунок на крышке. Работа над орнаментом стала одной из существенных особенностей стиливого развития федосинской миниатюры. Так роспись на шкатулке «Встреча победителей» (1945 г.) работы И. С. Семенова, которая исполнена в подлинно соцреалистическом стиле, жизнерадостно и ярко демонстрируют праздничное настроение Победы. Роспись приобретает новый сюжет, однако стиль и техника исполнения сохраняет историческую ценность (рис.3.)



Рис. 3. - Федосимская роспись «Встреча победителей» 1945 г. И.С. Семенов

Похоже изменения происходили в Палехской миниатюре. Однако промысел пережил большую потерю. 12 октября 1941 года на железнодорожной станции Лом под Рыбинском погибла большая группа палехских художников, среди которых были П. Д. Баженов, А.Д. Хохлов, В.В. Жегалов, А.В. Косарев и другие; всего же в этом эшелоне погибло около 20 палехских миниатюристов. Однако артель продолжала работать, создавая огромное количество агитационных сюжетов, батальных миниатюр, а так же миниатюр по заказу воинских частей и учреждений портретов полководцев и героев войны. Из огромного количества изделий можно выделить следующие примеры: Письменный прибор «Битвы предков», который состоит из шести предметов, изображающих героические подвиги русских воинов на фронтах войны.

Шкатулка «Дух предков», которая написана в 1943 году Зиновьевым Н.М., в ней объединяются прошлое и настоящее, где настоящее опирается на давние традиции, сюжетом для данного произведения послужили строки из поэмы с тем же названием ивановского поэта А.Н. Благова (рис. 4). На крышке коробки изображена сложная сюжетная композиция, где в единое целое соединяются несколько разновременных сцен: войска, отправляющиеся от стен Московского Кремля на поле битвы; танки, горящие города, убегаящие фашисты; выше – сражение русских воинов под предводительством Александра Невского. Объединяет композицию масштабная фигура солдата-освободителя, солдата красной армии, что так же подчёркивается характерным цветом, держащего в поднятых над головой руках автомат и знамя.



Рис. 4. - Шкатулка «Дух предков». 1943 г., Палех Ивановской обл.

Еще одним узнаваемым произведением является Композиция «Победа», которая была создана в 1945 году. На ней изображён образ Родины-матери, которая четыре года звала своих детей на фронт к оружию. Центром композиции является образ красной Родины-матери, изображенной в древнерусских доспехах, в руках её находится знамя советского союза, а на древнем щите изображён герб СССР. Она стоит за пейзажем московского кремля и возвышается над зданием Рейхстага и черным побежденным драконом, как символом зла фашизма (рис. 5).



Рис. 5. - Шкатулка «Победа» И.П. Вакуров 1945 г.

В годы Великой Отечественной войны вышло Постановление облисполкома о том, чтобы художников Палеха и Холуя, негодных к воинской службе, на трудовые работы не брали, оставляли заниматься искусством, развивать лаковую миниатюру родного края.

Как и во всех других русских народных промыслах Холуйские миниатюры переживали сложный период. В артели сохранилась лишь небольшая группа мастеров, желающих сохранить ремесло и пронести это искусство сквозь военные годы. В работах того периода читается напряжённость и эмоциональность сюжетов, разнообразие тем и цветов. Художники показывают в своих произведениях силу, отвагу, героизм и красоту русского человека, который не щадит свою жизнь во имя счастья будущих поколений.

Война побудила их пересмотреть своё творчество и вызвала новые темы как отзвук нагрянувших событий. Так появились произведения «Разгром немцев под Москвой» (1942 г.) и «От расплаты не уйти» (1943 г.), Костерина А.М. «Отомстим» (1943 г.) Мокина С.А.

Так работа С.А. Мокина «Салют Родине» 1944 года демонстрирует объединение людей разных сословий, с нетерпением ждущих победу страны над фашизмом. В миниатюре присутствует образ Родины-матери в характерном красном цвете пейзаж Москвы. Изображение имеет яркий оптимистичный характер (рис. 6).



Рисунок 6 - Шкатулка «Салют Родине» Мокин С.А. 1944г.

Таким образом времена Великой Отечественной Войны стали не только трагичной страницей в истории нашего государства, но и своеобразным толчком к объединению нации и духа патриотизма. Народные промыслы сыграли в победе не последнюю роль, демонстрируя свою любовь к отечеству и желанию мира. Их сюжеты и огромная помощь в тылу способствовала не только единению нации, но и готовности поддержать свою Родину.

Источники:

1. Татаркин Р.Ф., Чижов М.С. Федоскинской артели живописцев — 45 лет // Промысловая кооперация. 1955. № 8. С.51.
2. Тихомирова М.А. Николай Михайлович Зиновьев — художник Палеха. Л., 1987. С.34–35.
3. Лавров Дмитрий Евгеньевич РУССКИЕ ЛАКОВЫЕ ПРОМЫСЛЫ В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ // НИР. 2021. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkie-lakovye-promysly-v-period-velikoy-otechestvennoy-voyny> (дата обращения: 30.03.2025).
4. Коромыслов Б.И. Лаки // Советское декоративное искусство. 1917–1945 / отв. ред. В.П.Толстой. М., 1984. С.177.

References:

1. Tatarkin R.F., Chizhov M.S. Fedoskinsky artel of painters — 45 years old // Industrial cooperation. 1955. No. 8. P.51.
2. Tikhomirova M.A. Nikolai Mikhailovich Zinoviev — artist Palekh. L., 1987. pp.34-35.
3. Lavrov Dmitry Evgenievich RUSSIAN LACQUER CRAFTS DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR // NIR. 2021. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkie-lakovye-promysly-v-period-velikoy-otechestvennoy-voyny> (date of request: 30.03.2025)
4. Koromyslov B.I. Lucky // Soviet decorative art. 1917-1945 / ed. by V.P.Tolstoy, Moscow, 1984, p. 177.

К.С. Мамчур, А.И. Полозова

ИСКУССТВО, КОТОРОЕ ГОВОРIT: КАК ХУДОЖНИК ГРАФИК СОЗДАЕТ ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ЭПОХИ

© К.С. Мамчур, А.И. Полозова, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Статья посвящена творчеству Ольги Александровны Биантовской — выдающегося ленинградского художника, чьи работы стали ярким явлением в советском искусстве периода «оттепели». В тексте раскрываются главные черты уникального стиля художника, совмещающего в себе традиции ленинградской академической школы и новаторские приемы 1960-х годов. Особое внимание уделяется анализу театральных афиш Биантовской, в которых проявились характерные черты ее творческого почерка: лаконичность форм, символичность образов, смелая работа с цветом и типографикой.

В статье рассматривается исторический контекст творчества художника, отразившего дух эпохи культурного обновления. Автор прослеживает, как Биантовской удавалось сохранять художественную индивидуальность в условиях идеологических ограничений, избегая как официоза, так и андеграунда.

Исследование показывает актуальность творческого наследия Биантовской для современной культуры, подчеркивая ее значение как «тихого новатора», чьи работы до сих пор продолжают вдохновлять новых художников.

Ключевые слова: Ольга Биантовская, ленинградская школа живописи, театральный плакат, советское искусство, оттепель, визуальная культура, графический дизайн.

© K.S. Mamchur, A.I. Polozova, 2025

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

The article is devoted to the work of Olga Aleksandrovna Biantovskaya, an outstanding Leningrad artist whose works became a striking phenomenon in Soviet art during the “thaw” period. The text reveals the main features of the artist’s unique style, which combines the traditions of the Leningrad academic school and innovative techniques of the 1960s. Particular attention is paid to the analysis of Biantovskaya’s theater posters, which revealed the characteristic features of her creative style: laconic forms, symbolic images, bold work with color and typography.

The article examines the historical context of the artist’s work, which reflected the spirit of the era of cultural renewal. The author traces how Biantovskaya managed to maintain her artistic individuality in the face of ideological restrictions, avoiding both officialdom and the underground.

The study demonstrates the relevance of Biantovskaya’s creative legacy for contemporary culture, emphasizing her significance as a “quiet innovator” whose works continue to inspire new artists.

Keywords: Olga Biantovskaya, Leningrad school of painting, theater

Введение

«Ольга Биантовская — художник разносторонний...а это черта человека подлинной Культуры, с большой буквы!...», «Удивительная, волшебная интеллектуальная грация...», «Она — декадентская мадонна...». Все эти слова посвящены Ольге Александровне Биантовской — значимому ленинградскому и петербургскому графику. Так о ней отзывались коллеги, искусствоведы и исследователи. Являясь выпускницей Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Академии художеств СССР, работая над созданием иллюстраций, театральных афиш и плакатов, она оставила неизгладимый след в развитии изобразительного искусства как области, так и страны в целом. [3]

В этой статье я хочу познакомиться с уникальным стилем художника, выделить его главные черты, а также рассмотреть исторический контекст ее творчества и выяснить, как оно сказалось на формировании визуального языка эпохи. Главная цель текста — показать, каким образом работы Биантовской отражали дух того времени и влияли на общество.

Я считаю, что переосмысление творчества художника приводит к популяризации его творчества и распространению работ среди все большего количества людей. Поэтому о творчестве стоит говорить, писать о нем, привлекая внимание того, кто об авторе мог не слышать. Лишь так мы можем сохранить свою историю и пронести ее сквозь года. Рефлексия по уже созданному творчеству и переосмысление его в нашу эпоху пост-постмодернизма поможет новым авторам создавать что-то поистине новое и уникальное.

Ее наследие особенно ценно сейчас, в эпоху цифрового дизайна и клипового мышления, когда ручная графика с ее теплотой и индивидуальностью становится редким явлением, особенно в типографии. Биантовская доказала, что даже в рамках «официального» заказа можно создавать искусство, которое говорит на универсальном языке эмоций и символов. Изучая ее работы, мы не просто возвращаемся в 1960-е — мы находим в них ответы на вопросы, которые ставит перед нами современная культура: как сохранить человеческое в мире массового производства? Как сочетать традицию с актуальностью? Именно поэтому ее творчество заслуживает не просто упоминания, но глубокого осмысления — как часть большой истории искусства, которая продолжается сегодня.

Эпоха глазами художницы

Ольга Биантовская творила в 1960-х - годах-2000х годах. Для страны это стало временем больших перемен, которое называют «хрущевской оттепелью». Эту эпоху можно охарактеризовать либерализацией общества и освобождением творчества из строгих идеологических рамок. 1960-е в Ленинграде - время культурного пробуждения, когда город, сохранивший дух авангарда 1920-х, снова стал «лабораторией» творческих экспериментов. [6]

Эпоха 1960-х годов значила для Ленинграда того времени настоящий театральный «бум». В Большом драматическом театре под руководством Г. А. Товстоногова ставились пьесы Володина и Вампилова, где главными героями были не идеализированные «строители коммунизма», а обычные люди, каждый из которых переживал личную драму. Театр комедии стал экспериментировать с гротеском и иронией, а в Малом драматическом театре появился жанр «интеллектуальная драма», в которой зритель видит столкновение не в действии, а в конфликте мировоззрений, идеологий, философских вопросов и моральных дилемм отдельных людей.

Зрители в то время уже устали от популяризации коммунистических идей, поэтому разговоры о личных трагедиях стали глотком свежего воздуха.

Лучом света для советских людей можно считать и работы Ольги Биантовской. В ее творчестве зритель не найдет пропаганды, оно скорее отражает поиск гармонии между традициями живописной ленинградской школы и новыми веяниями эпохи. Творчество художника олицетворяет собой переходную эпоху для советского искусства — от строгого соцреализма к выражению эмоций и идей через свободу формы и цвета.

Но свобода искусства тогда находилась в напряженном диалоге с властью, и за «оттепелью» последовал «брежневский застой», который постепенно снова ужесточил контроль над творчеством. В это время, хоть и разрешены были эксперименты в творчестве, действовать стоило аккуратно. Так, сама художница не имела конфликтов с властью и разрабатывала свои дизайны в рамках допустимого. Избегая при этом штампов в оформлении своих работ, она обрела индивидуальность в своих работах. [7]

В определении своего продвижения в творчестве художнице удалось избежать крайностей — она не стала «официальным» художником, пишущим портреты деятелей партии, но и не ушла в «андерграунд» - подпольное искусство, как, например, Немухин и Шемякин.

Визуальный язык Биантовской

В работах художника прослеживаются как черты ленинградской школы графики, такие как четкий ритм и уравновешенность всех элементов композиции, продуманные силуэты, характерная цветовая гамма — охристые цвета и сложные полутона вместо ярких контрастов, единство текстовых и изобразительных элементов, так стремление к обретению собственного узнаваемого стиля.

Под стремлением к обретению узнаваемого стиля я подразумеваю, например, отказ художника от избыточных деталей. На ее театральных афишах можно заметить, что композиционным центром на большинстве работ является главный символический образ постановки. Чаще всего это либо наиболее значимые для спектакля персонажи, немного реже изображаются какие-то предметы, имеющие отношения к действию.

Так, например, если рассмотреть работы Биантовской для национального театра оперы и балета Республики Молдова (тогда - Молдавского театра оперы и балета), можно заметить, что на афише 1979 г. к балету Л. Минкуса «Дон Кихот» изображается не сам главный герой, как на большинстве подобных работ, а символы, связанные с историей, такие как латы, в которые был облачен идальго в своем путешествии и роза. Она изображена в правом нижнем углу. Думаю, что этому символу можно придать большое значение: он мог быть как интерпретацией образа возлюбленной главного героя — Дульсинеи Тобосской, так и прямой отсылкой к происходящему в самом балете — здесь героиня иногда изображается с розой, это было ее личным знаком «рыцарского культа». [1]



Рисунок 1 - афиша 1979 г. к балету Л. Минкуса «Дон Кихот»

Другой отличительной чертой работ художника можно считать лаконичность и простоту форм. Например, на афише 1984 г. к балету С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Мариинском театре (тогда - Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова), персонажи и предметы трактованы почти как знаки. Здесь изображены стилизованные силуэты двух главных героев, я думаю, они отсылают к судьбе Ромео и Джульетты. Их силуэты выглядят безжизненно, они безлики. В центре изображена маска, она, вероятно, является намеком на бал-маскарад у Капулетти, который стал точкой отсчета трагедии.



Рисунок 2 - афиша 1984 г. к балету С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Мариинском театре

Отличают работы Биантовской и цветовая палитра ее работ. Если среди ленинградских художников того времени было распространено использование более приглушенных, серых и разбеленных тонов, то во многих работах Ольги Александровны мы видим всплеск ярких красок. Ее работы отличаются яркими контрастами и удачными сочетаниями родственных и противоположных друг другу цветов. Так, мы можем проследить, что в своей работе для оперы Мусоргского «Хованщина» 1976 г. в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова художница выстраивает гармонию через близкие тона, при этом не чураясь использовать неожиданные синие в тенях и зеленые в куполах церквей оттенки. [4]



Рисунок 3 - афиша для оперы Мусоргского «Хованщина» 1976 г. в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова

К графическим техникам и приемам художницы можно отнести, например, использование туши и пера для создания четких контурных линий, напоминающих книжные иллюстрации. Еще одной особенностью ее работ можно считать акварельные размывки цветов, легкие переходы цветов задают атмосферность всей работе. Важно также то, что Ольга Александровна использует на плакатах рукописный каллиграфический текст, который обрамляет главное действие, задает для него рамки, например, это прослеживается в афише 1991 г. к балету «Щелкунчик» П. И. Чайковского, показанном в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова.



Рисунок 4 - афише 1991 г. к балету «Щелкунчик» П. И. Чайковского

Я считаю, что Ольгу Александровну Биантовскую можно назвать «тихим новатором», хоть ее работы и не получили широкой огласки, наследие ее творчества, в особенности работ 1964–1985 гг. годов показывает, что даже в условиях жестких традиций можно создать свой узнаваемый стиль, в котором будут угадываться и город, и эпоха, и личность художника. Коротко ее искусство можно охарактеризовать как то, что и не протестует, но и не подчиняется. Ее творчество — это не просто след эпохи, а живой диалог между традицией и новаторством, между строгостью академической школы и свободой художественного эксперимента. В работах Биантовской угадывается та самая «интеллектуальная грация», о которой говорили современники: даже в лаконичных театральных афишах или книжных иллюстрациях чувствуется глубина мысли, тонкое понимание формы и смелость в обращении с цветом. Она не просто отражала время — она его опережала, предлагая зрителю неожиданные визуальные метафоры, которые и сегодня выглядят свежо и актуально.

Влияние на культуру и общество

На мой взгляд, творчество художника оказало значительное влияние на формирование визуальной культуры советской эпохи, выйдя за рамки простой театральной графики. Ее плакаты стали не просто рекламными материалами, а раскрылись как самостоятельные художественные произведения, отражавшие дух времени.

Современники воспринимали работы Биантовской хорошо, они занимали особое место в культурном пространстве 1960-2000 гг. и высоко оценивались профессиональным сообществом за отличное композиционное решение,

глубину и символизм художественных образов, и умение передавать суть спектакля через лаконичные визуальные метафоры. Однако, нельзя сказать, что ее работы становились объектами массового внимания. Это может быть обусловлено, например, тем, что сам театральный плакат как отдельный жанр в искусстве был не так популярен или тем, что вокруг ее творчества не поднималось громких скандалов. [5]

Я думаю, что можно заметить влияние творчества художницы на другие области искусства. Например, ее принцип «минималистичного» символизма подхватывали и другие театральные художники, а рукописные каллиграфические шрифты на афишах благодаря ней вошли в моду. В дизайне ее эксперименты с типографикой, по моему мнению, предвосхищали развитие графического дизайна, и отдельные элементы ее стиля можно заметить в более поздней журнальной графике.

Заключение

Ольга Биантовская была не просто создательницей визуального языка эпохи, но и интересным, разносторонним и запоминающимся человеком, что дают нам знать интервью с художником. Она творила для людей, возвращая в них чувство прекрасного, не изображая в своих работах отдельных личностей, а показывая самую суть каждой из театральных постановок, будто заглядывая за кулисы каждого из спектаклей. Ее работы наполнены драматичностью и сказочностью образов. Они способны погрузить в мечты как взрослых, так и самых маленьких зрителей, заставляя грезить их о чудесном, скрытом от глаз мире театра. Что удивительно ее работы остаются по-прежнему актуальными и современными.

Творчество Ольги Биантовской сегодня обретает новое звучание в контексте современного искусства, где особенно ценятся ее умение говорить на универсальном визуальном языке, сохраняя при этом индивидуальный почерк. Ее работы, созданные более тридцати лет назад, сохраняют актуальность и сегодня, в эпоху цифрового господства в графическом дизайне, они также служат живым источником вдохновения для современных дизайнеров и художников, которые ищут баланс между традицией и новаторством. В эпоху цифровых технологий и искусственного интеллекта, когда оригинальность и рукотворность становятся настоящей роскошью, ее плакаты напоминают нам о важности человеческого тепла в искусстве, о ценности авторского взгляда и смелости творческого эксперимента.

Особенно актуально наследие Биантовской звучит сегодня в контексте гендерных исследований искусства — как пример того, как женщине-художнику удалось создать узнаваемый стиль и занять свою нишу в традиционно «мужской» сфере плакатного искусства. Ее творческий путь доказывает, что подлинное искусство не нуждается в громких манифестах — оно говорит само за себя, преодолевая временные границы и находя отклик у новых поколений зрителей.

Переосмысливая творчество Биантовской сегодня, мы не просто сохраняем память о талантливой художнице — мы открываем новые горизонты для диалога между эпохами, между традицией и современностью. Ее работы продолжают жить, вдохновлять и задавать важные вопросы о природе творчества, о роли художника в обществе и о том, как оставаться верным своим принципам в любых исторических условиях. В этом — главная ценность и непреходящая актуальность ее наследия для современной культуры.

Список использованных источников:

1. Афиши и плакаты [Электронный ресурс] // Ольга Биантовская: [сайт]. URL: <https://biantovskaya.ru/posters>
2. Интервью с художником. Театральный плакат Ольги Биантовской [Электронный ресурс] // Ольга Биантовская: [сайт]. URL: <https://biantovskaya.ru/interview>
3. Биография [Электронный ресурс] // Ольга Биантовская: [сайт]. URL: <https://biantovskaya.ru/bio>
4. Театральные плакаты и графика Ольги Биантовской [Электронный ресурс] // Russian Art & Law: [сайт]. URL: <https://www.russianlaw.net/art/bia/>
5. Ольга Биантовская. Прекрасная эпоха [Электронный ресурс] // ArtelDoc: [сайт]. URL: <https://arteldoc.com/films/152-olga-biantovskayaprekrasnaya-epocha>
6. Хрущевская Оттепель [Электронный ресурс] // История России: [сайт]. URL: <https://istoriarusi.ru/cccp/ottepel.html>
7. Брежневская эпоха — застой или время бурного развития [Электронный ресурс] // Альтернативная история: [сайт]. URL: https://m.altairk.ru/new/mass_media/the_brezhnev_era_of_stagnation_or_a_time_of_rapid_development

References:

1. Afishi i plakaty [Электронный ресурс] // Ольга Биантовская: [сайт]. URL: <https://biantovskaya.ru/posters>
2. Interview s chudozhnikom . Teatralny plakat Olgi Biantovskoy [Электронный ресурс] // Ольга Биантовская: [сайт]. URL: <https://biantovskaya.ru/interview>
3. Biografia [Электронный ресурс] // Olga Biantovskaya: [сайт]. URL: <https://biantovskaya.ru/bio>
4. Teatralnye plakaty i grafika Olgi Biantovskoy [Электронный ресурс] // Russian Art & Law: [сайт]. URL: <https://www.russianlaw.net/art/bia/>
5. Olga Biantovskaya. Prekrasnaya epocha [Электронный ресурс] // ArtelDoc: [сайт]. URL: <https://arteldoc.com/films/152-olga-biantovskayaprekrasnaya-epocha>

6. Chruschovskaya ottepel [Электронный ресурс] // История России: [сайт]. URL: <https://istoriarusi.ru/cccp/ottepel.html>
7. Brezhnevskaya epoha — zastoy ili vremya burnogo razvitya [Электронный ресурс] // Alternativnaya istoria: [сайт]. URL: https://m.altairk.ru/new/mass_media/the_brezhnev_era_of_stagnation_or_a_time_of_rapid_development

УДК 628.9

А.Ю. Сапрыкина, С.В. Солнцева

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ МАЛОЭТАЖНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА В РОССИИ

© А.Ю. Сапрыкина, С.В. Солнцева, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Аннотация: Малоэтажное строительство в России представляет собой важный и актуальный сегмент жилищного строительства, который в последние годы привлекает все большее внимание, как со стороны государственных структур, так и со стороны частных инвесторов и граждан. В условиях растущего спроса на доступное жилье, а также необходимости создания комфортной городской среды, малоэтажное строительство становится не только экономически целесообразным, но и социально значимым направлением.

Ключевые слова: инновации, жилое помещение, функциональность, архитектура, интерьер, дизайн пространственной среды, малоэтажное строительство, клубные дома.

A.Y. Saprykina, S.V. Solntseva

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. Russia, St. Petersburg, BolshayaMorskaya street, 18.

PROBLEMS AND PROSPECTS OF LOW-RISE CONSTRUCTION IN RUSSIA

Summary: Smart home is a technological solution gaining popularity, which simplifies the everyday life of families. Now this innovative system is becoming available for most people. It is based on the connection of all electronic devices into one network, allows you to control them remotely through gadgets. Smart home technology makes it possible to create more comfortable, cozy living conditions, as well as to save people's time.

Keywords: *innovation, living space, functionality, architecture, interior, spatial environment design, low-rise construction, clubhouses.*

Малоэтажное строительство в России сталкивается с рядом актуальных проблем, которые способны существенно повлиять на его развитие в ближайшие годы. Основные аспекты, требующие внимания, зачастую пересекаются и требуют комплексного подхода к их решению. Одной из наиболее заметных проблем является недостаток инфраструктуры. Малоэтажные жилые комплексы, как правило, располагаются в пригородах или менее населенных зонах, где услуги общества и транспортная доступность зачастую оставляют желать лучшего. Нехватка объектов социальной инфраструктуры, таких как школы, детские сады и магазины, препятствует привлечению населения в новые жилые районы [1]. Это ограничивает не только интерес со стороны потенциальных жильцов, но и ведет к снижению стоимости недвижимости. Решение данной проблемы требует как государственной, так и частной инициативы в плане интеграции жилья с уже существующей инфраструктурой.

Качество строительных материалов и технологий использования также вызывает серьезные опасения. На фоне возрастания внутреннего спроса на строительную продукцию часто происходит снижение контроля за качеством материалов. Оборудование и первые опытные образцы зачастую не проходят необходимую сертификацию, что потенциально увеличивает риск появления дефектов, влияющих на безопасность и долговечность построек. В данном контексте акцент на новом подходе к выбору поставщиков, внедрение системы контроля на всех этапах строительства становятся важными задачами для застройщиков.

Необходимость в соблюдении экологических норм и стандартов становится все более актуальной. С каждым годом повышается общественный интерес к устойчивому развитию и к экологически чистым технологиям. Однако законодательство в этой области часто отстает от современных требований. Застройщики сталкиваются с ненадлежащими экологическими нормами и тяжеловесными процессами согласования, которые могут задерживать начало и завершение проектов [1]. Переход на устойчивые методы строительства, такие как использование вторичных материалов, становится не только экономически, но и морально необходимым, однако требуемая для этого база знаний и практического опыта все еще недостаточно развита.

Также существует проблема недостаточного осознания и информации среди населения о преимуществах малоэтажного строительства. Многим потенциальным покупателям сложно изменить свою точку зрения, основанную на традициях многоэтажного строительства и недостатке рекламы новых форматов. Коммуникация между застройщиками и потребителями во многом неэффективна, что приводит к недоверию и нежеланию инвестировать в новые проекты.

В заключение можно отметить, что множество проблем, связанных с малоэтажным строительством, взаимосвязаны и требуют комплексного решения. Успех в их преодолении сможет не только укрепить позиции этого сегмента на рынке недвижимости, но и внести значимый вклад в улучшение качества жизни населения.

Анализируя будущее малоэтажного строительства в России, необходимо учитывать ряд тенденций, которые могут существенно изменить облик жилой застройки в ближайшие годы. От качества архитектурного проектирования до внедрения современных технологий — каждая деталь играет важную роль в формировании комфортной городской среды. Во-первых, стоит отметить актуальность спроса на малоэтажные жилые комплексы. Городское население стремится к более экологичным и безопасным условиям жизни, что подкреплено миграцией из крупных мегаполисов в пригороды и небольшие города. Эта тенденция создает спрос на загородные и приусадебные участки, где возможно возведение домов меньшего размера, с минимальным количеством этажей и улучшенной инсоляцией.

Один из удачных примеров в России является проект ЖК «Champion» г. Москва. Проектом предусматривается строительство трех жилых домов (корпуса 1,2 и 3) высотой от 6 до 13 этажей [4]. Участок располагается в районе с промышленной историей, где природная составляющая отошла на второй план. Архитекторы Проектного бюро APEx решили восстановить справедливость и в проекте использовать образ соснового леса (Рис.1).



Рис. 1. Жилой комплекс «Champion» арх. бюро APEx

Кроме того, эко-проекты становятся все более востребованными. В условиях глобального потепления и загрязнения окружающей среды, необходимы проекты, которые минимизируют негативное воздействие на природу. Использование современных эко-материалов и технологий, таких как энергосбережение и альтернативные источники энергии, открывает новые горизонты для малоэтажного строительства. [2] Применение «умных» технологий в архитектуре, таких как автоматизированные системы контроля за ресурсами, делает жизнь в таких домах комфортной и позволяет экономить на коммунальных услугах.

Научные исследования и внедрение технологических инноваций в процесс проектирования могут значительно повысить качество малоэтажного строительства. Внедрение методов 3D-моделирования, виртуальной реальности и других цифровых технологий позволяет проектировщикам более точно визуализировать будущие здания и скорее реагировать на запросы покупателей. Разработка более строгих стандартов и сертификационных систем для материалов, технологий и строительства также необходима для повышения качества.

Культурный контекст и особенность местного населения также играют значительную роль в восприятии малоэтажного строения. В регионах, где традиционно преобладали многоэтажные здания, переход к малоэтажным формам может вызывать недовольство и недоверие. Необходима работа по формированию положительного мнения о малоэтажном строительстве через информационные кампании, которые убедят население в преимуществах такого вида жилья. Повышение осведомленности жителей о социальных и экологических преимуществах этих проектов может способствовать более успешной интеграции малоэтажного строительства в общественную жизнь. Малоэтажные дома также могут способствовать формированию более хороших соседских отношений. Сокращение плотности населения и создание более дружелюбной, открытой среды способствуют увеличению взаимодействия между жильцами, что, в свою очередь, формирует сообщества, способные решать общие проблемы и делиться опытом. Если жильцам удастся создать обществу, основанное на взаимопомощи и доверии, это может значительно повышать качество жизни и обеспечивать более высокий уровень безопасности. [3]

Разные страны имеют свои подходы к малоэтажному строительству, что позволяет выявить полезные примеры и пути решения проблем, актуальных для России. В Европе, например, активно развивают концепцию устойчивого

строительства, которая включает в себя использование местных материалов, энергосберегающие технологии и разнообразные подходы к планировке жилых районов. В Швеции и Норвегии важное значение придается зеленым крышам и энергоэффективным домам, что способствует снижению негативного воздействия на окружающую среду.

Сравнительно с российской практикой, в многих европейских странах присутствует высокий уровень информированности населения о принципах устойчивого строительства. Проекты, направленные на уменьшение углеродного следа и оптимизацию использования ресурсов, получают активную поддержку со стороны местных властей. В Германии, например, предусмотрены налоговые льготы для застройщиков, которые применяют экологически чистые технологии. Это создает стимулы для инвестиций в малоэтажное строительство, что, в свою очередь, ведет к созданию комфортной и здоровой городской среды.

В Соединенных Штатах наблюдается успех концепции «умных городов», в которых активно используется информационно-коммуникационная технология для управления инфраструктурой. Благодаря системам «умного» освещения и управления водоснабжением достигается не только экономия ресурсов, но и улучшение качества жизни. Малоэтажные районы часто проектируются с акцентом на максимальную доступность общественного транспорта, что позволяет снизить зависимость от личных автомобилей и улучшить экологическую ситуацию. Один из удачных примеров это ЖК «Inoui Collective Housing» г. Форт-Уэрт, архитектурное бюро A6A [1] (Рис2).



Рис. 1. Жилой комплекс «Inoui Collective Housing» арх. бюро A6A

Канадские методы также представляют интерес. В частности, концепция «пяти минут» позволяет обеспечить доступность необходимых социальных объектов и сервисов в пределах пешей доступности от жилых мест. Это не только повышает уровень комфорта, но и способствует укреплению социального взаимодействия между жителями. Интеграция общественного пространства и жилых зон создает более дружелюбную атмосферу для всех категорий населения.[3]

В Японии, где плотность населения чрезвычайно высока, малоэтажное строительство прошло через ряд трансформаций. Данные проекты зачастую фокусируются на оптимизации земельных ресурсов и использовании многофункциональных пространств, которые могут быть гибко адаптированы для различных нужд. Лестничные дома и компактные квартиры стали популярными решениями в больших городах, что позволяет максимально эффективно использовать доступные площади.

Международный опыт также показывает, что важно учитывать культурные и исторические особенности региона при проектировании малоэтажных объектов. В некоторых странах сохраняется традиция сочетания современных технологий с уникальной архитектурой, что делает здания не только функциональными, но и эстетически привлекательными. Такой подход не только поддерживает культурное наследие, но и создает уникальные образы для новых районов.

Современные тренды также требуют изменений в подходах к малоэтажному строительству. Усложняющиеся запросы молодежи, активно стремящейся к более комфортным условиям жизни, делают актуальными подходы, учитывающие экологию и устойчивое развитие. Применение принципов «умного» строительства, где важными аспектами являются экологичность и минимизация затрат на эксплуатацию, может интересовать молодые семьи. Ожидания по отношению с окружающей средой становятся частью социальной идентичности, что снова подчеркивает важность интеграции другого типа жилья в уже существующие сообщества. Обсуждение социальной ответственности строителей также играет немаловажную роль. Создание жилья - это не только коммерческая выгода, но и значимость для местного населения. Ответственный подход к формированию жилых комплексов, учитывающий интересы сообществ и их потребности, может привести к менее конфликтным отношениям между застройщиками и местными жителями.

Однако перед отечественным малоэтажным строительством стоят и вызовы. Необходимость адаптации к изменяющемуся законодательству и более жестким требованиям также выдвигает контроль за соблюдением норм строительства. Появление новых стандартов безопасности и устойчивости в условиях стихийных бедствий и изменений климата требует пересмотра существующих подходов. Это может замедлить темпы строительства и удорожить проекты для инвесторов. С другими странами важно наладить сотрудничество в рамках обмена опытом и выбора оптимальных практик. Ознакомление с проектами аналогичного формата за рубежом, возможное привлечение иностранных инвестиций могут активизировать развитие сектора. За пределами России уже существуют успешные примеры интеграции малоэтажного строительства в общую городскую стратегию, которые могут стать полезными для адаптации и внедрения в российский контекст.

С другими странами важно наладить сотрудничество в рамках обмена опытом и выбора оптимальных практик. Ознакомление с проектами аналогичного формата за рубежом, возможное привлечение иностранных инвестиций могут активизировать развитие сектора. За пределами России уже существуют успешные примеры интеграции малоэтажного строительства в общую городскую стратегию, которые могут стать полезными для адаптации и внедрения в российский контекст.

Малоэтажное строительство в России обладает значительным потенциалом, однако для его полноценного развития необходимо преодолеть барьеры на разных уровнях[4]. Это позволит не только создать комфортные и доступные жилые пространства, но и фактически улучшить качество жизни для миллионов россиян.

Список литературы

1. Барташевич А. А. Малоэтажное строительство: учебное пособие / А. А. Барташевич, А. М. Романовский. Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2020. 254 с.
2. Моран де А. История дизайна. М.: Искусство, 1982. 577 с
3. Нет повода для провода. HitePro - российские беспроводные технологии. URL: https://leroymerlin.ru/advice/stolyarnye-izdeliya/chto-takoe-sleb-iz-dereva-i-gde-on-polzuetsya/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (дата обращения: 13.04.2025)
4. Что такое клубный дом? URL: <https://osmokraska.ru/publication/stati/chto-takoe-slab/> (дата обращения: 13.04.2025)

References

1. Bartashevich A. A. *Low-rise construction: uchebnoyeposobiye* [Artistic processing of wood: textbook] / A. A. Bartashevich, A. M. Romanovskiy. Moscow; Berlin: Direkt-Media, 2020. 254 pp. (in Rus.).
2. Moran de A. *Istoriyadekorativno-prikladnogoiskusstva* [History of decorative and applied art]. Moscow. Iskustvo, 1982. 577 pp. (in Rus.).
3. *Chtotakoyeslebizdereva? igde on ispol'zuyetsya*. URL: https://leroymerlin.ru/advice/stolyarnye-izdeliya/chto-takoe-sleb-iz-dereva-i-gde-on-polzuetsya/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F [What is a wood slab? and where it is used] (date accessed: 13.04.2025)
4. *Chtotakoyesleeb?* URL: <https://osmokraska.ru/publication/stati/chto-takoe-slab/> [What is a slab?](date accessed: 13.04.2025)

В.М. Колотушкина

ОТ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТА К МЕДИААРТУ: ЭВОЛЮЦИЯ ВИЗУАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

© В.М. Колотушкина, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье исследуются новые формы визуального выражения культурных значений, а также особенности восприятия произведений искусства в новой медиареальности, что особенно актуально для современного искусствоведения. Визуальные знаковые системы в медианпространстве формируют новую посткультурную среду, а появляющиеся в современном искусстве под влиянием digital-технологий средства визуальной коммуникации способствуют развитию новых арт-практик и используются представителями творческих профессий для отражения трансформации визуализации.

Ключевые слова: визуальная культура, визуальный поворот, медиареальность, современное искусство, визуальная коммуникация, visual studies, «новая чувствительность».

V.M. Kolotushkina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya St., 18

FROM THE VISUAL TURN TO MEDIA ART: THE EVOLUTION OF VISUALITY IN CONTEMPORARY ART SPACE

The article explores new forms of visual expression of cultural meanings, as well as the peculiarities of perception of works of art in the new media areality, which is especially important for modern art history. Visual sign systems in the media space form a new post-cultural environment, and the means of visual communication that appear in modern art under the influence of digital technologies contribute to the development of new art practices and are used by representatives of creative professions to reflect the transformation of visualization.

Keywords: visual culture, visual turn, media reality, contemporary art, visual communication, visual studies, “new sensibility”.

Постоянный поиск новых способов визуализировать художественный замысел связывает современное искусствоведение с необходимостью изучения практик в новой медиареальности, с помощью которой, в отличие от привычного способа концептуальных исследований искусства, утверждается новое понимание визуальности. А.Ю. Зенкова обращает внимание на необходимость «разведения трех исследовательских направлений, сложившихся в западной, а затем и в российской науке: это исследования культуры (Cultural Studies), визуальная культура (Visual Culture) и визуальные исследования (Visual Studies)» [1]. Это подчеркивает необходимость изучения культуры в ее целостности и многомерности, а также отдельного исследования визуальной культуры как исторического феномена и отделения визуальных исследований в практическую область для целостного представления об исследуемых инструментах и методах визуализации.

Стоит учитывать, что на протяжении истории наряду с материальными предметами и артефактами культуры, которые можно найти в музеях и коллекциях, существовали и развивались языковые и институционные знаковые системы. Но именно визуальных предметов, в отличие от других артефактов культуры, гораздо больше, что спровоцировало в свое время отделение визуального в культуре в самостоятельное направление, более того, культура стала считаться визуальной по определению. Так как в XX веке произошла смена парадигмы и вербальная культура сменилась на визуальную, это проявилось и в инструментах коммуникации. Подобные тенденции исследований так или иначе продиктованы эволюционным развитием визуальной культуры, носители которой и в современном мире существуют с главной целью обеспечить диалог между творцом и зрителем. Поэтому, исследуя знаково-символические образы, вооружаясь семиотикой символов культуры, можно отметить, что в ее коммуникационной системе визуальные образы имеют приоритетное значение, так как обладают значительным потенциалом воздействия на сознание людей и формируют визуальную социально-культурную среду. В большой степени эти особенности проявляются в творческой среде и искусстве.

Визуальная культура формирует реальность, и как только в общественном сознании закрепляется новое значение, его можно использовать и считать единицей визуальной культуры и потенциальным элементом коммуникации для творца. Так, большинство известных паттернов, в том числе используемые современными деятелями искусства, появились в сознании современного человека и закрепились благодаря культуре. Меняясь, инструменты изображения и сами культурные паттерны формируют новую реальность, так что основным барьером в современной визуальной среде выступает перенасыщение не только символическими значениями и ассоциациями, но и информацией в целом. «Объем информации, который предоставляют объекты визуальной коммуникации не всегда позволяет изучить их специфику создания, и что наиболее важно, сообщение, которое они стремятся донести. Даже при том, что объекты

визуальной культуры могут дать возможность и зрителю и исследователю точнее определить предмет и объект визуальной коммуникации» [2]. Поэтому детальнее стоит обратиться к конкретной практико-ориентированной дисциплине *visual studies* и исследовать такое понятие, как визуализация, которое соотносится с процессом эффективного отражения коммуникационной среды с помощью средств визуальных коммуникаций.

Визуализация в современной культуре отражена в процессе изображения общепринятых символов в таком формате, который позволит привести адресата к пониманию себя как части культурного единого пространства. Поэтому необходимость создания понятного способа восприятия, понимания себя и окружающего мира лежит в основе разработки и моделирования коммуникативных визуальных систем. Чтобы сделать процесс понимания наиболее доступным, следует визуализировать конечный результат процесса, то есть продукт понимания. Конкретные знаковые системы формируют культурно-социальную среду, а средства визуальной коммуникации используются представителями творческих и коммуникационных профессий для обоснования этого видения. «Все виды знаков визуальной коммуникации, несущих образную нагрузку — значение, в той или иной форме, прежде всего необходимы для выражения определенной информации — объективации, со стороны того или иного субъекта — индивида или общности, художника или творческого коллектива» [3]. Только с помощью материализации образа, воплощения данной информации проектировщик/художник может донести идею и видение. Так происходит визуализация смыслов в сфере искусства, понимание художника, которое становится материальным объектом и впоследствии, закрепляясь в культуре, становится коллективной формой сознания через носители культуры. Примером такой визуальной интертекстуальности может быть цитирование «Тайной вечери» Леонардо да Винчи в кинематографе, причем это может быть не прямая визуальная отсылка с демонстрацией картины, а использование кадра, позы и схожей композиции, что сообщает зрителю о культурном феномене активизацией коллективного бессознательного.

Исследуя средства визуальной коммуникации, которые существуют в современной культуре, важно понимать, что художник при создании своей работы ориентируется на их переосмысление в силу собственных культурных представлений, равно как и зритель при встрече с данным произведением будет ориентироваться на свой культурный опыт. Поэтому «изучение формообразования визуальных образов коммуникативной среды актуально в условиях постмодерна и эклектики, и является основой виртуализации современной культуры» [4]. Визуальная коммуникация, выраженная в форме искусства, соединяет большое количество различных техник, направлений и стилей, чтобы создать визуальный знак — образ, в который будет закодирована информация для обмена между художником и зрителем. И так как коммуникативная функция визуальных знаков создает возможности для осуществления творческой функции, обогащая информацией те или иные знаки и используя их как средства творчества, художник и зритель общаются на образном языке. Во-первых, визуальная коммуникация в сфере искусства предполагает, наличие между коммуницирующими субъектами (автором и зрителем) посредника — некий замещающий субъекта-создателя визуальный объект или предмет искусства, посредством которого осуществляется коммуникация. Во-вторых, необходимо взаимодействие между субъектом и материальным объектом (зрителем и арт-объектом). Это подтверждает тот факт, что процесс обмена информацией с помощью визуальных знаков или, иными словами, коммуникативная функция визуальных коммуникаций не только базируется на экспрессивной и информативной функциях, но и определяет возможность существования творческой и мемориальной функций культуры в целом.

Поэтому в зависимости от типа созданного объекта и ключевой идеи предмета искусства, визуально-коммуникативные объекты предоставляют широкий спектр возможностей для передачи комплекса дополнительной, осознанно или неосознанно используемой автором информации, отражающей принятые в данной культуре нормативы, стилевую концепцию эпохи, личных переживаний художника, желания заказчика и т.д. Однако с переходом в художественную систему модернизма считывать эту информацию становилось труднее. Новые визуальные инструменты перечеркивали привычные эстетические нормы, работы одновременно могли подражать стилям старых мастеров и изображать нечто новое. При этом, находясь в контексте стилевых эпох или просто выступая зрителем, который опирается на свои визуальные ассоциации, культурные и исторические паттерны невозможно не узнать. Ведь предмет искусства — это всегда отражение эпохи, и даже с учетом усложнения визуального инструментария основным остается обеспечение работы визуальными символами, которые бы отражали как взгляд художника на визуальное пространство, так и время, в которое он родился, истории, которые он слушал по вечерам, и людей, которые его окружали. Подобное пересечение показано в работах южнокорейского художника Ли Чонун. Здесь сочетаются тонкий фотореализм, использование корейского национального фольклора и, вместе с тем, характерные для модерна цветовые гаммы, формы и мифы, полные символизма, как на картинах (рис. 1).



Рис 1. Ли Чонун. «Мы расстались, чтобы встретиться снова», 2010

Так, проходя эволюционное развитие, вместе с самим человеком менялись и культурные образы, на которые он ориентировался и которые в дальнейшем воспроизводил на различные предметы хранения информации. «Искусство, безусловно, повлияло на развитие и даже эволюцию культуры. Учитывая, что иероглифы были необходимостью на социальном уровне, начиная с истоков творчества, сразу становится ясно, что основная идея заключалась в том, чтобы привлечь человека, включить в него какой-то значимый элемент, либо как благо, либо как послание, и осуществить его передачу через перенос психических процессов в обличье тела» [4].

Стоит учитывать, что формирование визуальных знаковых систем эволюционно всегда существовало в сфере деятельности мастеров изобразительного искусства — графиков, живописцев, скульпторов, а также представителей прикладных направлений, оформившихся как раз после «визуального поворота». Возникновение нефигуративных художественных направлений и стилей (постимпрессионизм, кубизм, абстракционизм и др.) поспособствовало обогащению инструментов визуализации, использованию большего количества различных выразительных средств. С учетом трансформации визуального языка произошла и трансформация искусства — из реалистического в модернистский. Там, где поиск новых форм и стилей для визуализации стал основной целью, начали также формироваться прикладные области визуальных коммуникаций. Так, «высокая значимость социально-коммуникативных визуальных знаков и знаковых систем объясняет тот факт, что дизайн, реклама, бренды, промграфика и т.д. возникли из искусства, а не из техники или экономики, ибо нужна была именно визуальность, зрительная образность. Характерно, что дизайн как мировое явление культуры начинается с формирования визуально-образной коммуникационной парадигмы: опыт фирмы ВЕРКБУНД, школ БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС в начале XX века» [5]. Позднее сформированный опыт и принципы художников повлияли на отдельно взятые сферы, позволив им отделиться в культурные феномены, такие как графический дизайн.

Одновременно с этим, приобретая статус течений/художественных школ, объединения практиков и созданные ими постулаты поспособствовали развитию культурных институций. И снова с помощью визуальных технологий изменилась реальность, так как определяющим аспектом изменения статуса визуального в современной культуре является трансформация архитектоники реальности посредством визуальных технологий. Появление и развитие технологий 3D, виртуальной реальности (VR) и дополненной реальности (AR) стали фактором возникновения самостоятельных видов искусства. На смену модерну пришел метамодерн и появилась необходимость исследования киберкультуры как нового направления развития визуальности. С помощью усложнения визуальных технологий восприятие реальности поменялось, что отразилось в углублении использования визуально-знаковых образов в художественно-практической деятельности. В особенности это отразилось в современных художественных пространствах, где современные художники самостоятельно переосмысливают свое произведение, а также предмет выставки как мероприятие по представлению их творчества. Обладая большим количеством различных инструментов, эстетических и культурных представлений и еще большей областью для экспериментов, художники создают объединения, такие как Петербургский САЛОН КРАСОТЫ или галерея «Марина» — художественные пространства, в которых предметы искусства перестают быть единственными объектами внимания.



Рис 2. Роман Круглов выставка «Мускул Красоты» Рис 3. Медиа-арт на выставке «Мускул Красоты»

К примеру, выставка Романа Круглова «Мускул Красоты» общается со зрителем через материальные винтажные объекты, в основе которых маскулинность — рыцарство и ключевая отсылка к сочетанию исторических паттернов времен средневековья и современной мужественности из фильмов и сериалов (рис. 2). Примечательно, что сама коммуникация происходит с помощью QR-кода, который ведет на Авито, где представлены все объекты выставки (рис. 3).

Небанальный способ коммуникации присутствует и в выставке «Solo Soul» Антона Левина, где объемные фигуры, созданные из поликапролактона в темноте, становятся флюоресцентными, отражая образ привидения из видеокультуры 90-х. И здесь присутствуют материальность и культурные смыслы, причем для дополнительного распознавания идеи и введения ее в категории эстетики присутствует пояснение, позволяющее выделить целевого зрителя, который выявит для себя еще больше отсылок и смыслов. Так, куратор пишет о выставке: «Работая с запрограммированным образом (=изображая изображенное), Левин снимает с себя модернистскую роль демиурга (при, казалось бы, явных формальных пересечениях практики) и творит хоррор без саспенса. Единственный надрыв (трагедия и хохма) заключается в том, что изначальная попытка убежать от узнаваемого/читаемого к абстрактному как неузнаваемому/

новому приводит к заимствованному (околоабстрактному) образу, который де-факто узнаваем. Solo Soul — бег по кругу, зависание между двумя мирами» [5].



Рис 4. Антон Левин выставка «Solo Soul» Рис 5. Материальные экспонаты выставки «Solo Soul»

Здесь принятые античностью и до сих пор чтимые в Лувре принципы созерцания стираются (рис. 4). Искусство становится наглядным, оно интерактивное, с применением технологий дополненной реальности, на него нельзя просто посмотреть и в ту же минуту понять — необходим путь размышления, который только и может привести к осознанию идеи выставки. Сопровождающее мультимедиа звуковое, осязательное восприятие подключаются к визуальному и формируют целостный образ (рис. 5). Наполненные символизмом инсталляции отрицают излишнюю лирику и представляют интерпретацию художником того или иного образа подручными средствами, стремясь к классическому материальному воплощению в искусстве, либо наоборот обеспечивают перформанс обилием отсылок к информации с помощью цифровых технологий. Зритель подобных пространств приходит сюда ради идеи, очень часто до премьеры выставки он не имеет представления о закладываемом смысле. Посетитель начинает свой иммерсивный путь с поиска самого пространства, поднимаясь на последний этаж дома-колодца, проходя мимо бывших коммунальных квартир, видя темную дверь и не имея представления, что его ждет. Оказавшись внутри, зритель может лично пообщаться с куратором или художником. Такая персонализация отличает выставки сообществ художников от больших мероприятий современного искусства в Севкабель-Порту или на Винзаводе. Выставки на территориях больших кластеров или арт-пространств созданы в заранее выбранном направлении, они часто отражают глобальные социальные подтексты за счет известности и значительных бюджетов и как бы оторваны от автора. В пространствах объединений же, наоборот, ощущается некоторая ирония над привычными способами изображения и презентации искусства. Ключевое отличие современного искусства заключается в том, что оно не всеми признается и не всегда находится в зоне максимальной публичности, вместе с тем оно направлено на переосмысление привычных канонов и стереотипов.

Таким образом, соединяя визуальные коммуникации и вербальные с помощью, например, описания выставки самим создателем, удастся полноценно осознать закономерности современного искусства. С увеличением технологий визуального изображения больше смыслов в культуре не становится — скорее, появляется больше интерпретаций и интертекстуальности. Как общаться со зрителем в условиях перенасыщения информацией, каждый проектировщик визуальных коммуникаций выбирает сам. Как именно создатель намеревается донести ту или иную информацию, зависит от его культурного опыта, образованности и осведомленности. Соответственно, как эту информацию понял зритель, зависит от его культурного кода и культурной среды, которая его окружает.

Итак, при создании того или иного объекта визуальной коммуникации необходимо учитывать принципы, определяемые искусством. Например, то, что объекты визуальной культуры не имеют конкретного адресата: каждый берет из него ту часть информации, которую способен в тот момент воспринять, а также составляет свой ассоциативный ряд, базируясь на личных культурных представлениях. При этом данный принцип визуальности существует в большинстве социально-культурных институций, т.к. благодаря эволюции арсенала визуально-коммуникативных элементов развитие получили не только способы художественного выражения мысли в искусстве, но и разработка комплекса коммуникационных систем визуализации с целью донесения сообщения о продукте и в других сферах культуры. Поэтому тот факт, что «современная визуальная культура включает в себя еще и графику, скульптуру, архитектуру, моду, живопись, кино, фотографию, дизайн, граффити, театр, галерейные и городские пространства, видео-арт, рекламу, видеоигры и т.д.» [6], способствует растворению и некоторому смешению классического знания об искусстве и позволяет считать искусством и иные типы визуальных коммуникаций.

Вновь обращаясь к истории, скажем, что ключевой поворот к визуальности способствовал утверждению графического дизайна не только как комплекса инструментов создания визуальных объектов, но и как области в искусстве. Более того, современный графический дизайн повторяет принципы визуальной коммуникации со зрителем, принятые в искусстве: «На создание средств визуальных коммуникаций в большей степени влияют такие факторы дизайн-деятельности, как: культурно-социальная среда, в которой находится проектировщик средств визуальных коммуникаций, профессиональный уровень проектировщика средств визуальных коммуникаций, целеполагание проектировщика в культурно-нравственном воспитании участников визуально-коммуникативной сферы» [3]. Таким образом, современный графический дизайн в области искусства используется как основной инструмент визуализации объекта искусства.

Придумать новое слово художнику достаточно трудно, но еще труднее сообщить о нем, придать огласку, дать произведению искусства жить в умах людей, создать некую визуальную реальность и опознавательные знаки для будущего зрителя. Такой целью занялся Стефан Загмейстер, когда разработал новый визуальный образ для концертного зала Casa de musica в 2001. Он отразил в нем каноничную форму здания, используя 3D-проектирование. Цветовые решения заимствованы с картин, изображающих знаменитых музыкантов, что в который раз подтверждает плотную взаимосвязь искусства и графического дизайна. Такая интеграция современного искусства и визуализация его объектов с помощью графического дизайна также прослеживалась в разработке коммуникационного комплекса для Japan Media Arts Festival в 2024 году. Использование 3D изображения кота и графически созданный логотип выставки позволило сохранить интерес к традиционным памятникам культуры и одновременно привлечь зрителя к новым визуальным объектам современного искусства.

Брошюры для выставок, оформление фасада музея, обеспечение фестиваля современного искусства своими визуальными идентификаторами — все это было бы невозможно без графического дизайна. Поэтому в современных культурных индустриях и в области современного искусства все чаще встречаются объекты, которые создаются с помощью графических инструментов. И если современное искусство с его обилием значений и поиском новых ответов развивается хаотично, как и подобает творчеству, то область графического дизайна — это стройная концепция со своими принципами и закономерностями планирования. Вместе они создают взаимное сотрудничество и берут лучшее из каждой области знаний. Каждый принцип проектирования графического дизайна так или иначе соотносится с тенденциями искусства и эстетическими принципами, принятыми в нем. В целом же медиареальность современного искусства позволяет говорить об упрочении в нем концепта диджитал-модернизма.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, д. филол. н., доцент Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. Зенкова А.Ю. Visual Studies как интегральная область социально-гуманитарного дискурс-анализа. URL: <http://textarchive.ru/c-2657731-pall.html> (дата обращения: 23.03.2025)
2. Федоровская Н.А. Специфика визуальной коммуникации в изобразительном искусстве // Манускрипт. 2020. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-vizualnoy-kommunikatsii-v-izobrazitelnom-iskusstve> (дата обращения: 01.04.2025).
3. Прохожев О.А. Визуальные коммуникации в историческом и культурном аспекте: учебно-методическое пособие. Н. Новгород: ННГАСУ, 2019. 113 с.
4. Прохожев О.А. Визуальные образы культуры // Приволжский научный журнал. 2013. Вып. 2. С. 178-182.
5. Арнихейм Р. Искусство и визуальное восприятие / под общ. ред. В.П. Шестакова; пер. с англ. В.Л. Самохина. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
6. Кудряшова Е.А. Новая визуальная культура в медиaprостранстве // Век информации: сетевое издание. 2019. Т. 3 № 3 (8). URL: [https://doi.org/10.33941/age-info.com33\(8\)8](https://doi.org/10.33941/age-info.com33(8)8) (дата обращения: 05.04.2025).

References:

1. Zenkova A.Ju. *Visual Studies kak integral'naja oblast' social'no-gumanitarnogo diskurs-analiza*. URL: <http://textarchive.ru/c-2657731-pall.html> [Visual Studies as an integral area of socio-humanitarian discourse analysis]. (date accessed: 23.03.2025)
2. Fedorovskaja N.A. *Specifika vizual'noj kommunikacii v izobrazitel'nom iskusstve* [Specificity of visual communication in the visual arts]. *Manuskript* [Manuscript]. 2020. No. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-vizualnoy-kommunikatsii-v-izobrazitelnom-iskusstve> (date accessed: 01.04.2025). (in Rus.).
3. Prohozhev O.A. *Vizual'nye kommunikacii v istoricheskom i kul'turnom aspekte: uchebno-metodicheskoe posobie* [Visual communications in the historical and cultural aspect: educational and methodological manual]. N. Novgorod. NNGASU, 2019. 113 pp. (in Rus.).
4. Prohozhev O.A. *Vizual'nye obrazy kul'tury* [Visual images of culture]. *Privolzhskij nauchnyj zhurnal* [Volga Scientific Journal]. 2013. Is. 2. Pp. 178-182. (in Rus.).
5. Arnihejm R. *Iskusstvo i vizual'noe vosprijatie* [Art and visual perception]. Dir. by V.P. Shestakov; transl. by V.L. Samohina. Moscow. Progress, 1974. 392 pp. (in Rus.).
6. Kudryashova E. A. *Novaja vizual'naja kul'tura v mediaprostranstve* [New visual culture in the media space]. *Vek informacii: setevoe izdanie* [Century of information: online edition]. 2019. Vol. 3 No. 3 (8). URL: [https://doi.org/10.33941/age-info.com33\(8\)8](https://doi.org/10.33941/age-info.com33(8)8) (date accessed: 05.04.2025).

Д.Я. Тарасова, К. И. Шакирова

ИССЛЕДОВАНИЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЗАСТЕЖКИ В КОСТЮМЕ

© Тарасова Д.Я., Шакирова К.И., 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Рассматривается историческое и культурное развитие застежки как функционального и символического элемента одежды. Внимание уделяется происхождению и эволюции различий между «мужской» и «женской» застежками, их значению в контексте социальных, практических и ритуальных аспектов. Проанализированы особенности застежек в традиционных костюмах различных народов, включая косоворотку, zipun, черкеску, а также придворную и европейскую одежду. Рассмотрено влияние исторических условий, таких как удобство ведущей руки, социальный статус, наличие прислуги и развитие массового производства на формирование стандартов расположения застежек. Статья иллюстрирована релевантными графическими источниками и фотографиями музейных экспонатов. Получение результатов способствуют пониманию социокультурной символики застежки и ее роли в истории костюма.

Ключевые слова: Застежка, костюм, история моды, культурные традиции, правая и левая стороны, гендерные различия, народный костюм, мода XX века.

D.Ya. Tarasova, K.I. Shakirova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

STUDYING THE DIRECTION OF THE FASTENING IN A SUIT

The historical and cultural development of fasteners as a functional and symbolic element of clothing is considered. Attention is paid to the origin and evolution of the differences between “male” and “female” clasps, their significance in the context of social, practical and ritual aspects. The features of fasteners in traditional costumes of various peoples, including the kosovorotka, zipun, circassian, as well as court and European clothes, are analyzed. The influence of historical conditions such as the convenience of the leading hand, social status, the presence of servants and the development of mass production on the formation of standards for the location of fasteners is considered. The article is illustrated with relevant graphic sources and photographs of museum exhibits. The obtained results contribute to the understanding of the socio-cultural symbolism of the clasp and its role in the history of the costume.

Keywords: fastening, costume, fashion history, cultural traditions, right and left sides, gender differences, folk costume, 20th-century fashion.

Застежки всегда были неотъемлемой частью одежды на протяжении всей истории. Каждый народ пытался придумать свою оригинальную фурнитуру или способы застежки костюма. Одни только пуговицы изготавливались из перламутра, дерева, кости и десятков других материалов, в зависимости от промыслов и территории населения народа. Застежки всегда были неотъемлемой частью одежды на протяжении всей истории. Можно считать, что ключевую роль в формировании застежки сыграла ведущая рука человечества – правая. Большинство населения правши, поэтому, создавая тот или иной предмет бытовой жизни, человек всегда заботился об удобстве его дальнейшего использования в повседневности. Например, в эпоху Возрождения мужчины часто носили кинжалы, а позже – пистолеты [1]. Оружие было необходимо доставать быстро, поэтому застежка одежды создавалась удобной для правой руки. Также во времена, когда мужчины носили с собой шпагу или шашку, оружие подвешивалось слева, и его доставали правой рукой. Было недопустимо, чтобы оружие могло зацепиться за планку застежки, поэтому застежка была слева направо.

По одной из версий «женская» застежка была создана для удобства прислуги. В прошлом только состоятельные женщины могли позволить себе одежду с застежкой на петли и пуговицы, это считалось роскошью. Дам одевала прислуга, поэтому застежка делалась удобной не для человека, на которого одевалась одежда, а для того, кто ее одевал, то есть справа налево. При этом нельзя не учесть, что слуги одевали не только женщин, но и зачастую знатных мужчин, но на застежку это не повлияло. Например, при дворе Людовика XIV короля солнца была целая традиция «одевания короля». Гравюра [2] с изображением короля приведена на рисунке 1.



Рис. 1. Людовик XIV, король Франции. Гравюра, раскрашенная акварелью. Инвентарный № INV.GRAV 2064. Размеры: 31,7×21,7 см. Издатель: Антуан Трувэн. Время создания: 1675 – 1708 гг. Место хранения: Национальный музей Версальского дворца.

Если обратиться к отдельным элементам традиционных вещей различных народов, то можно обнаружить разные варианты застежек, и в каждом случае прослеживаются свои, зачастую весьма логичные, историко-культурные обоснования.

Так, неотъемлемой частью традиционного русского костюма считалась рубаша. Особое место в этом ряду занимает косоворотка – рубаша с характерной асимметричной, смещенной влево застежкой, благодаря которой она получила свое название. Такая конструкция сохранялась вплоть до середины XX века. [3] Народные верования придавали направлению застёжки сакральный смысл: считалось, что левосторонняя застёжка способна защитить ребёнка от болезней и дурного глаза, словно обманывая «нечистые силы». Именно поэтому маленьких мальчиков часто одевали в одежду с застёжкой налево. Существуют и более практичные объяснения: например, крестьянин мог положить за пазуху краюху хлеба и доставать её левой рукой — той, что оставалась относительно чистой во время работы. Кроме того, такое расположение застежки позволяло нательному кресту не выпадать из-под рубахи при движении или наклоне.

Из истории русского народного костюма известен такой вид теплого национального кафтана как зипун [4]. Функциональный и практичный зипун использовали разные слои населения от крестьян до знатных бояр, изготовляли его из разных материалов начиная от материальных нужд до красоты и статности носимого. Крой со временем менялся, но это двубортное изделие запахивалось справа налево и застегивалось на различные крючки, пуговицы с петлями. Крестьяне часто подпоясывали зипун, это было удобно при работе (рис. 2).



Рис. 2. Зипун XVIII—XIX вв., вид спереди



Мужчина в верхней одежде. Вологодская губ. 1910 г. [5]

Вторым по численности населения народом России являются татары. По словам портных, занимающихся возрождением национального костюма данного этноса, «У традиционного татарского костюма планка закрывает пуговицы, а его правая сторона должна запахиваться на левую, воспроизводя положение рук молящегося мусульманина» [6], вне зависимости от пола. Рассмотрим на примере нескольких элементов плечевые изделия, входящие в состав костюмов, показанных на рисунке 3. Казакин – верхняя суконная мужская одежда с длинными рукавами, облегаящая фигуру в верхней части и расширяющаяся книзу. В европейском костюме XVIII-XIX вв. – женская короткая одежда с широкой спинкой. Камзол – длинный жилет, который носили под кафтан поверх рубахи. Появился первоначально в виде плечевой одежды с рукавами, затем приобрел вид длинного жилета. В народном костюме татарок носили в комплексе с платьем [7]. Женское платье в татарском костюме было отрезным на уровне чуть выше линии талии.

Оно изготавливалось с планкой спереди, немного смещенной влево. Планка была справа налево, зачастую пряталась под камзолом или нагрудником – кукрекче.



Рис. 3. Татарский костюм в собрании Российского этнографического музея.

Супруги в праздничных нарядах. Уфимская губ., Уфимский у., 1911 г.
РЭМ 2577-16 [8]

Красоту мужской кавказкой фигуры, широкие плечи, тонкую талию, стройность, подтянутость, ловкость и силу подчеркивала знаменитая черкеска. Это распашной кафтан без ворота, сделанный из домотканого или фабричного сукна черного или серого цвета. Длина черкески немного ниже колен, кроится в талию, со сборками, подпоясывается узким ремнем; рукава длинные, широкие [9]. Этот элемент народного костюма соответствует представлению мужественных и сильных горцев. Нижняя часть переда была расширенной для обеспечения комфорта в бытовой жизни, благодаря чему полы «наезжали» друг на друга. Правая половина переда была сверху.

Обращаясь к историческим истокам, невозможно обойти вниманием эпоху Петра I, внесшего множество реформ в жизнь России. На гравюре с изображением императора в детстве застежка была справа налево (рис. 4). Среди сохранившихся музейных экспонатов встречаются и примеры одежды, застегивавшейся справа налево, как, например, синий сюртук, предположительно изготовленный во Франции (рис.5). Впоследствии формирование дворцового этикета и влияние западной моды привели к тому, что одежда императоров Российской империи получила застежку, соответствующую современным представлениям о «мужском» типе – слева направо.



Рис. 4. Якуб Эрнст Маркус.
Портрет Петра I. Голландия.
Начало XIX в. Гравюра резцом.
ГЭ. Инв. № ЭРТ-15192



Рис. 5. Сюртук двубортный из синего сукна, с отделкой золоченым галуном, с застежкой на крупные пуговицы, оплетенные золотой нитью, и удлиненные петли, отделанные полосами золотой нити, на подкладке из красной камки.

Франция (?). 1690-е. Ткань верха: Франция, ткань подкладки:
Китай. Инв. № ЭРТ-8401

Мужские элементы застежки костюма Екатерины II не только отражали её личные предпочтения, но и символизировали её власть, превращая каждую деталь в проявление тонкой политической и культурной осведомленности. Впрочем, несмотря на значимость подобных деталей в костюме, они часто носили сугубо декоративный характер. Мундирные платья [10], по сути, являлись имитацией мужской формы, которая в сочетании с женственными линиями силуэта подчеркивала уникальную позицию Екатерины как сильной женщины в мужском мире политики (рис 6).



Рис. 6. Костюм мундирный императрицы Екатерины II по форме лейб-гвардии Конного полка: верхнее платье, нижнее платье.

Конец 1770х-1780-е годы. Придворная мастерская.
Поступил в 1950 году из Артиллерийского исторического музея.
ЭРТ-15587, ЭРТ-15589

Рассматривая развитие английского и французского стилей, редингот можно выделить как символ элегантности и один из наиболее популярных элементов мужской и женской одежды XIX века, особенно во Франции. Возникнув в Великобритании в 1770-х годах как практичная одежда для верховой езды, редингот со временем претерпел значительные изменения и стал важной частью модного гардероба. В конце XVIII века лаконичный редингот получил небывалое распространение. Так костюм для езды получил другой характерный вид. Он превратился в длинное мужское платье для прогулок. Высокий английский воротник, четкий полуприлегающий силуэт облегающей талию, грудь и бедра, строгие вертикальные линии кроя, узкие рукава на манжетах, однобортная или двойная застежка, по обеим бортам которой располагались и петли, и пуговицы, что позволяла застегиваться как слева направо, так и наоборот (рис 7,8).



Рис. 7. Редингот 1810 - 1830 года [11]



Рис. 8. Редингот 1810 - 1830 года [12]

Одной из самых знаковых фигур, сыгравших ключевую роль в популяризации женской одежды «с мужского плеча», по праву считается Коко Шанель. Именно ей приписывают заслугу освобождения женщин от громоздких и неудобных нарядов. Габриэль Шанель, изображенная в классическом мужском пальто — символе ее дерзкого стиля и смелого подхода к моде (рис 9, 10). Впоследствии она активно использовала элементы мужского гардероба в своих коллекциях, вдохновляясь одеждой мужчин из своего окружения. Передовая женщин одевалась в мужские костюмы, которые и застегивались слева направо. Однако «мужская» застежка не получила широкого распространения в моделях модного дома Chanel — исключение составляет лишь жакет самой Габриэль, запечатленный на фотографии 1937 года.



Рис. 9. Габриэль Шанель в начале карьеры. Ипподром на юге Франции, 1907–1910 годы [13]



Рис. 10. Шанель в своих апартаментах парижского отеля Ritz в окружении знаменитых ширм с Коромандельского берега (примерно 1937 год) [13]

Можно предположить, что застежка на одежде начала окончательно делиться на «мужскую» и «женскую» с началом массового производства изделий на фабриках, когда потребовалось четкое разделение ассортимента, его унификация и соответствие требованиям стандартов, то есть примерно к середине XX века.

Однако, нельзя точно говорить о четком установлении того или иного типа застежки для определенного пола, так как встречаются примеры, противоречащие «правилам». Например, в рамках одной женской коллекции Michael Kors Fall 1988 Ready-to-wear [14] показаны модели жакетов, застегивающихся как на правую, так и на левую стороны, и объяснения этому явлению найти сложно (рис. 11).



Рис. 11. Модели коллекции Michael Kors Fall, 1988, Ready-to-wear

Изучение истории застёжек в контексте гендерной специфики одежды позволяет выявить сложные взаимосвязи между практическими, культурными и символическими аспектами костюма. Направление застёжки формировалось под влиянием доминирующей руки, особенностей вооружения, религиозных практик, социальной иерархии и бытовых привычек. Анализ примеров из европейской и российской моды, а также из традиционных костюмов различных народов (русского, татарского, кавказского) показывает, что выбор стороны застёжки был обусловлен множеством факторов, выходящих за рамки исключительно модных или эстетических предпочтений.

Постепенное разделение застёжек на «мужскую» и «женскую» типологию особенно усилилось в эпоху массового фабричного производства в XX веке, когда унификация ассортимента потребовала стандартов. Однако даже сегодня эти границы остаются условными и могут варьироваться в зависимости от дизайнерского замысла, культурного контекста и социальных установок.

Таким образом, застёжка в одежде — это не просто элемент конструкции, а значимый маркер, отражающий технологические, гендерные и идеологические изменения в обществе. Её эволюция является частью более широких процессов в истории моды и культуры в целом.

Список литературы

1. IG-Store магазин инноваций URL: <https://ig-store.ru/publications/pochemu-u-muzhchin-i-zhenshchin-odezhda-zastegivaet-sya-po-raznomu> (дата обращения: 01.04.2025)
2. Хозяйка «Мода эпохи Людовика XIV на гравюрах французских мастеров» URL: <http://premudrosti.in/index.php/kings-in-stockings/estampes/> (дата обращения: 30.03.2025)

3. Калашникова Н.М. «Семиотика народного костюма» Санкт-Петербург – СПГУТД – 2000 - 84 с.
4. Кадриль «Зипун как элемент мужской одежды на Руси: как носили, история появления» URL: Зипун как элемент мужской одежды (дата обращения: 02.04.2025)
5. Дом русской одежды Валентины Аверьяновой «Русский праздничный и повседневный костюм начала XX века. Россия» URL: <https://slavmoda.com/russkiy-prazdnichniy-i-povsednevnyy-kostyum-nachala-xx-veka-rossiya-foto/> (дата обращения: 03.04.2025)
6. Бизнес onlain «Между френчем Мао и сюртуком Тукая: что возрождают как «татарский» костюм?» URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/516175> (дата обращения: 02.04.2025)
7. Измайлов, И.Л. «Татарский костюм» / И.Л. Измайлов, Е.В. Колчина, Л.И. Мишуринская, Р. Р. Султанова, В.Г. Холодная. Российский этнографический музей. Казань, 2023. – 220 с.
8. Суслова, С.В. «Татарский костюм. Историко-этнологическое исследование». – Казань: Татарское книжное издательство. – 2018. – 239 с.
9. Студенецкая Е. Н. «Одежда народов Северного Кавказа. XVIII—XX вв. М.: Наука, 1989 – с.73
10. Некрасова, Н.А., Тарасова, Н. «Русский костюм с сарафаном. Традиции и трансформации». – М., 2023. – 175 с.
11. Блошка «Редингот» URL: https://vk.com/blosh?z=photo-39300059_457316176%2Falbum-39300059_255528852%2Frev (дата обращения: 09.04.2025)
12. Воссоздание исторического костюма любой эпохи «О вкусе в мужском наряде по книге 1829 г. Подлинники 1825-1850 гг. в деталях.» URL: <https://vk.com/@-194026467-o-vkuse-v-muzhskom-naryade-po-knige-1829-g-podlinniki-1825-1> (дата обращения: 09.04.2025)
13. Бакстер-Райт, Эмма. Chanel. История модного дома. – 2023, Москва – Одри. – 160 с.
14. Vogue «Unlock exclusive access to Vogue Runway» URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1988-ready-to-wear/michael-kors-collection/slideshow/collection?share=app#1> (дата обращения: 06.04.2025)

References

1. IG-Store magazin innovacij URL: <https://ig-store.ru/publications/pochemu-u-muzhchin-i-zhenshin-odezhda-zastegivaet-sya-po-raznomu> (data obrashheniya: 01.04.2025)
2. Xozyajka «Moda e`poxi Lyudovika XIV na gravyurax francuzskix masterov» URL: <http://premudrosti.in/index.php/kings-in-stockings/estampes/> (data obrashheniya: 30.03.2025)
3. Kalashnikova N.M. «Semiotika narodnogo kostyuma» Sankt-Peterburg – SPGUTD – 2000 - 84 s.
4. Kadriľ «Zipun kak e`lement muzhskoj odezhdy` na Rusi: kak nosili, istoriya poyavleniya» URL: Zipun kak e`lement muzhskoj odezhdy` (data obrashheniya: 02.04.2025)
5. Dom russkoj odezhdy` Valentiny` Aver`yanovoj «Russkij prazdnichny`j i povsednevny`j kostyum nachala XX veka. Rossiya» URL: <https://slavmoda.com/russkiy-prazdnichniy-i-povsednevnyy-kostyum-nachala-xx-veka-rossiya-foto/> (data obrashheniya: 03.04.2025)
6. Biznes onlain «Mezhdu frenchem Mao i syurtukom Tukaya: chto vozrozhdayut kak «tatarskij» kostyum?» URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/516175> (data obrashheniya: 02.04.2025)
7. Izmajlov, I.L. «Tatarskij kostyum» / I.L. Izmajlov, E.V. Kolchina, L.I. Mishurinskaya, R. R. Sultanova, V.G. Xolodnaya. Rossijskij e`tnograficheskij muzej. Kazan`, 2023. – 220 s.
8. Suslova, S.V. «Tatarskij kostyum. Istoriko-e`tnologicheskoe issledovanie». – Kazan`: Tatarskoe knizhnoe izdatel`stvo. – 2018. – 239 s.
9. Studeneczkaya E. N. «Odezhda narodov Severnogo Kavkaza. XVIII—XX vv. M.: Nauka, 1989 – s.73
10. Nekrasova, N.A., Tarasova, N. «Russkij kostyum s saraфанom. Tradicii i transformacii». – М., 2023. – 175 s.
11. Bloshka «Redingot» URL: https://vk.com/blosh?z=photo-39300059_457316176%2Falbum-39300059_255528852%2Frev (data obrashheniya: 09.04.2025)
12. Vossozdanie istoricheskogo kostyuma lyuboj e`poxi «O vkuse v muzhskom naryade po knige 1829 g. Podlinniki 1825-1850 gg. v detalyax.» URL: <https://vk.com/@-194026467-o-vkuse-v-muzhskom-naryade-po-knige-1829-g-podlinniki-1825-1> (data obrashheniya: 09.04.2025)
13. Bakster-Rajt, E`mma. Chanel. Istoriya modnogo doma. – 2023, Moskva – Odri. – 160 s.
14. Vogue «Unlock exclusive access to Vogue Runway» URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1988-ready-to-wear/michael-kors-collection/slideshow/collection?share=app#1> (data obrashheniya: 06.04.2025)

К. К. Баландина

РОЛЬ ПЛАКАТА В АЙДЕНТИКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА

© К.К. Баландина, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18.*

Плакат играет ключевую роль в айдентике кинематографического произведения, выступая не только как рекламный инструмент, но и как визуальный символ, который передает суть и атмосферу фильма. Он служит первым контактом зрителя с произведением, формируя его ожидания и эмоциональное восприятие. Удачная концепция плаката способна заинтересовать аудиторию, привлечь внимание и вызвать желание увидеть фильм. Эффективный дизайн плаката способствует созданию визуального языка, который ассоциируется с конкретным фильмом или франшизой, делая его более запоминающимся.

Ключевые слова: **плакат, фильм, кинематограф, айдентика, дизайн, аудитория, модерн.**

К. К. Balandina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18.

THE ROLE OF THE POSTER IN THE IDENTITY OF A CINEMATIC WORK

The poster plays a key role in the identity of a cinematic work, serving not only as a marketing tool but also as a visual symbol that conveys the essence and atmosphere of the film. It serves as the first contact point for the viewer with the work, shaping their expectations and emotional perception. A well-conceived poster can engage the audience, attract attention, and evoke a desire to see the film. An effective poster design contributes to the creation of a visual language that is associated with a specific film or franchise, making it more memorable.

Keywords: poster, film, cinema, identity, design, audience, modern.

In the modern world, cinema is not only a form of art and entertainment but also a powerful tool for influencing public consciousness. Films shape our perceptions of the world and affect our values and beliefs. In this context, the process of visual communication accompanying a film's release on screens becomes particularly important. One of the key elements of this communication is the film poster—a graphic work designed to attract the attention of potential viewers and create a specific impression of the film.

A poster is not just a film advertisement; it is a complex and multifaceted element of the identity of the work that serves a variety of functions. It must not only inform the viewer about the film's title, cast, and release date but also convey the atmosphere, genre, and main themes of the film, create an emotional response in the viewer, and form a lasting association with the specific cinematic work.

In this paper, we will examine the role of the poster in the identity of cinematic works, analyze the main functions of film posters, their visual characteristics, and their influence on the viewer's perception of the film.

Posters, as a form of visual art, began to actively develop in the late 19th century when cinema was just starting to gain popularity. With the emergence of the first films, there arose a need for their advertising, and posters became an important tool for attracting audiences. They not only informed about the release of new films but also created an atmosphere of anticipation and intrigue.

One of the most significant figures in the history of film posters is Jules Chéret, a French artist and graphic designer who is considered the "father of modern posters". He came from a poor but creative family. At the age of 13, the boy became an apprentice to a lithographer and took drawing lessons at the National School of Design in Paris. Like many self-taught artists, he honed his technique in the capital's museums, copying the works displayed there. The masters of the Rococo era, particularly Antoine Watteau and Jean-Honoré Fragonard, made a special impression on Chéret.

In the 1890s, he began creating bright and memorable posters for films that were distinguished by their original style and bold compositions. Chéret used vibrant colors, dynamic lines, and expressive images, which helped him stand out from other advertising materials of that time.

Jules Chéret, known for his vibrant and expressive posters, utilized soft lines and rich colors to create dynamic and appealing compositions. His early works, such as the poster *Moulin Rouge* (Fig. 1), demonstrate the influence of Impressionism and Art Nouveau, which gives his pieces a unique lightness and airiness. In this poster, Chéret masterfully combines flowing lines and bright hues to create the image of a dancer that captures the viewer's attention and conveys an atmosphere of fun and celebration.

In another famous poster, *Banquet at the Moulin Rouge* (Fig. 2), the artist employs more saturated colors and contrasting elements to highlight the lively energy and joy of the evening. The composition is filled with movement: the figures of people, the play of light and shadow create a sense of dynamism and engagement. Chéret succeeds in conveying not only visual beauty but also the emotional richness of the moment, making his works unique and memorable.

His works not only attracted the attention of viewers but also set new standards for movie poster design. Chéret's skillfully combined elements of painting and graphics, creating unique visual solutions that became the foundation for the further development of the genre. His posters

often depicted scenes from films or highlighted the main characters, contributing to the formation of cinema's image as an art form.

The contribution of Jules Chéret to the development of film posters cannot be overstated: his works inspired many artists and designers of subsequent generations. Posters became not just advertisements for films but also independent works of art that continue to evolve to this day.

A poster is one of the most important elements of a film's branding, as it is the first thing that catches the eye of a potential viewer. The poster creates the first impression of the film, shapes its image in the viewer's mind, and significantly influences their decision to watch it.

Brand identity is a complex of visual and verbal elements that form a unique image and identity for a brand, company, or organization. It includes logos, color palettes, fonts, graphic elements, and other visual components that help create a memorable and recognizable style. Brand identity plays a key role in consumer perception and helps distinguish a brand from its competitors.

The main task of branding is to convey the values and mission of the brand, as well as to establish an emotional connection with the target audience. Well-developed branding contributes to building trust and loyalty among customers, as it creates a cohesive representation of the company and its products or services.

The process of creating a brand identity begins with a deep analysis of the market, target audience, and competitive environment. Designers and marketers work on a concept that reflects the uniqueness of the brand. It is important to consider not only visual aspects but also how the brand will be perceived across various platforms—from product packaging to websites and social media.

Modern technologies allow for the creation of dynamic elements in branding, such as animations or interactive graphics, making the brand even more appealing to users. In a rapidly changing market, successful branding must be flexible and adaptive to remain relevant in the eyes of consumers.

Branding is not just a set of visual elements; it is a strategic tool that helps companies build their reputation and establish long-term relationships with customers. A well-developed brand identity can become the foundation for successful business growth and market recognition.

A poster should not only be beautiful and attractive, but it must also correspond to the content and style of the film, conveying its main ideas and emotions. Otherwise, the poster may mislead the viewer and lead to disappointment after watching the film. According to E.A. Petukhova, "the visual image of a film created by a poster is a kind of promise that the film must fulfill" [1, p. 295]. If the film does not meet the expectations set by the poster, it can negatively affect its reputation and box office performance.

The film poster performs a number of functions that can be conditionally divided into informational, promotional, and aesthetic. The poster communicates essential information about the film to the viewer: title, cast, director, release date, and genre. This information should be presented clearly and concisely so that the viewer can quickly and easily absorb it. It attracts the viewer's attention to the film, generating interest and a desire to watch it. Various visual techniques are used for this purpose: bright colors, unusual compositions, and memorable images.

The poster is a work of art that should provide aesthetic pleasure to the viewer. It can be executed in various styles and techniques, reflecting the artistic features of the film and demonstrating the skill of the poster artist. The poster creates a unique visual image of the film that distinguishes it from others. This image should be memorable and recognizable so that the viewer can easily identify the film in the future.

The poster conveys the atmosphere and mood of the film, evoking certain emotions in the viewer. It can be funny, scary, sad, or romantic—depending on the genre and content of the film. As A.D. Radzivilovich stated, "a movie poster should not only be informative and attractive but also emotionally charged, capable of evoking specific feelings and experiences in the viewer" [2, p. 75].

The visual language of movie posters includes various elements: composition, color, font, and imagery. Each of these elements plays an important role in shaping the overall impression of the poster and conveying its meaning.

Composition refers to the arrangement of elements on a poster. It should be harmonious and balanced to attract the viewer's attention and guide their gaze toward the main elements of the poster. A well-thought-out composition not only helps capture attention but also effectively conveys the main message, which is especially important in a world of visual overload. The first thing composition does is grab the viewer's gaze. In a world where we encounter numerous visual stimuli daily, it is crucial to make your poster stand out from the rest. Elements such as contrast, color, and shape help create a focal point that instantly captures attention and makes the viewer stop. A clear and logical composition facilitates the perception of information.

The correct hierarchy of elements allows the viewer to quickly understand what is most important and what is secondary. This is particularly relevant for advertising posters or informational materials, where it is essential to convey key information in a short amount of time. Composition also influences the emotional perception of the poster. For example, the use of symmetry can create a sense of stability and harmony, while asymmetry can evoke feelings of dynamism and energy. Properly chosen visual elements can elicit specific emotions in the viewer, enhancing the overall impact of the message. Composition plays an important role in shaping a brand's visual style.

Using consistent fonts, colors, and styles helps create recognition and strengthens the company's identity. Posters designed in a unified style create a cohesive perception of the brand and help it stand out in the market. Finally, a well-thought-out composition creates aesthetic pleasure. Visually appealing posters generate interest and a desire to look closer. Aesthetics are important not only for attracting attention but also for forming a positive opinion about the content.

Color is one of the most powerful tools of visual communication. It can evoke various emotions and associations, conveying the mood and atmosphere of a film. Color plays an important role in the design of movie posters, as it is capable of expressing the film's mood, atmosphere, and main themes. A well-chosen color palette not only helps attract the audience's attention but also evokes specific emotions in them, which is especially important for the successful promotion of a film. Each color is associated with certain emotions and feelings. For example, warm shades such as red and orange can evoke a sense of passion, energy,

and dynamism, which is ideal for action films or romantic comedies. In contrast, cool colors like blue and green can create an atmosphere of calmness, mystery, or even anxiety, often used in thrillers and dramas.

Colors help create a unique atmosphere that corresponds to the genre and theme of the film. For instance, dark and muted tones can emphasize tension in horror films, while bright and saturated colors can reflect a cheerful and light-hearted mood in comedies. The use of color gradients and contrasts can also enhance visual perception, making the poster more attractive and memorable. Colors also play a crucial role in establishing the visual identity of a film. Many successful movies use specific color schemes that become their “brand signature.” For example, the use of bright red on posters may be associated with a particular franchise or character, helping viewers quickly identify the film among many others. Bright and contrasting colors can make a poster stand out against others, making it more noticeable and appealing to potential viewers.

Font is a style of writing text. The font should be readable and correspond to the overall style of the poster. Different fonts can convey different emotions and associations. It not only conveys information but also creates a certain mood, atmosphere, and style that align with the theme and genre of the film. Firstly, the font helps establish visual hierarchy. The title, usually rendered in a large and expressive font, grabs attention and communicates the film’s name. Subheadings and additional information, such as actor names or release dates, can be presented in a smaller size, creating balance and harmony on the poster. Secondly, the font can convey the character of the film. For example, playful and unconventional fonts are often used for comedies, creating a light and cheerful atmosphere. In contrast, more serious and somber fonts are suitable for thrillers or horror films, emphasizing tension and darkness in the narrative.

Thus, the font becomes an integral part of the visual language of the poster. Additionally, the font can help in forming a unique identity for the film. Many successful franchises use distinctive fonts that become their “calling card.” For instance, the *Star Wars* font has become a symbol of the entire film series and is instantly associated with it by audiences. It is also important to consider the readability of the font. On a movie poster, information should be easily perceivable from a distance, so the choice of font and its size are crucial. Clear and easily distinguishable text will help convey the main message to the audience.

Imagery is the visual representation of an object or event. It can be photographic, graphic, or painterly. Firstly, an image creates the first impression of a film. Bright and memorable visual elements can instantly capture the attention of potential viewers, sparking curiosity and a desire to learn more about the plot. For example, dynamic action scenes or emotional portraits of characters can immediately convey the mood of the film. Secondly, images help establish context and genre. Comedies often use bright and cheerful visuals, while thrillers or horror films feature dark and mysterious imagery. This helps viewers quickly understand what to expect from the film and whether it suits their tastes. According to Mikhalkina E.M., “the visual language of a movie poster is a complex system of signs and symbols that allows the poster artist to convey information about the film and influence the viewer’s emotions” [3, p. 97].

Movie posters significantly influence how viewers perceive a film. The poster shapes the viewer’s first impression of the film, creates certain expectations, and sets a specific mood. If the poster is well-executed and corresponds to the film’s content, it can greatly increase viewer interest in the film and boost its box office performance. Conversely, if the poster does not match the film’s content or is poorly made, it can deter viewers and negatively affect their perception of the film. Research shows that viewers who see a well-made and informative poster are more likely to be satisfied with the film than those who have not seen a poster or have seen a low-quality one. As Krivulya N.G. said, “the movie poster is a kind of ‘business card’ for the film, which creates the first impression of it and has a significant impact on the viewer’s perception” [4, p. 25].

In the modern world, movie posters continue to evolve and change, reflecting new trends in cinema and design. With the advancement of digital technologies, new opportunities have emerged for the creation and distribution of movie posters. Digital posters are those displayed on electronic screens. One of the striking examples of a digital poster is the poster for James Cameron’s first film *Avatar* (Fig. 3). This poster features the main character, Jake Sully, in the form of a Na’vi against the stunning landscape of the planet Pandora. Bright colors, detailed elements, and impressive visual solutions create an atmosphere of a fantastical world. The poster not only captures the audience’s attention but also conveys the film’s core themes—the interaction between humans and the nature and culture of other beings. Due to its expressiveness and originality, this poster has become a symbol of an entire era in cinema and design.

Posters can be static or animated, interactive, and personalized. Social media has become an important channel for the distribution of movie posters. Posters are published on social networks, discussed by users, and shared across the internet.

Interactive posters allow viewers to engage with them. For example, viewers can watch the movie trailer, learn more about the actors, or purchase tickets to the film. According to O.O. Savelieva, “the modern movie poster is not just a static image; it is an interactive element of communication that allows the viewer to actively engage with the film” [6, p. 67]. The movie poster plays a significant role in the identity of a cinematic work. It serves several functions: informational, promotional, aesthetic, identificational, and emotional. The poster forms the first impression of the film, creates certain expectations, and sets the viewer’s mood.

In today’s world, movie posters continue to develop and change, reflecting new trends in cinema and design. With the advancement of digital technologies, new opportunities for creating and distributing movie posters have emerged. Movie posters remain an important element of visual communication in cinema and have a significant impact on how viewers perceive a film.



Fig. 1. Jules Chéret, Moulin Rouge



Fig. 2. Jules Chéret, Banquet at the Moulin Rouge



Fig. 3. Poster for James Cameron's film Avatar

Список литературы

1. Петухова Е.А. Жюль Шере и «Les Maîtres de l'affiche». – СПбГУ, 2012. – 295 с.
2. Радзивилович А.Д. История появления плаката. – М.: РГУТИС, 2021. – 75 с.
3. Михалкина Е.М. Стили и жанры киноплаката. Терминологический аспект. – М.: ВГИК, 2021. – 97 с.
4. Кривуля Н.Г. Развитие жанра анимационного плаката в первой половине XX века // Вестник ВГИК. – 2016. – № 3. – С. 19-25.
5. Романова Н.И. Киноплакат как элемент айдентики фильма // Культура и искусство. – 2019. – № 4. – С. 130-136.
6. Савельева О.О. Реклама на городском пространстве: использование языка актуального искусства // Дизайн и технологии. – М.: ВШЭ, 2014. – 67 с.
7. Уткин, П. И. Искусство киноплаката / П. И. Уткин. – Москва: Плакат, 1988. – 192 с.
8. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусств. Выпуск 3. Страны Западной Европы XVII–XVIII веков; Русское искусство XVIII века / Н. А. Дмитриева. – Москва: Искусство, 1990. – 397 с.
9. Сокольников, М. П. Изобразительное искусство: учебник для учащихся 5–8 классов / М. П. Сокольников. – Москва: Просвещение, 1996. – 224 с.

References:

1. Petukhova E.A. Jules Chéret and “Les Maîtres de l’affiche”. – St. Petersburg State University, 2012. – 295 p.
2. Radzivilovich A.D. The History of the Emergence of the Poster. – Moscow: RGUITIS, 2021. – 75 p.
3. Mikhalkina E.M. Styles and Genres of Film Posters: A Terminological Aspect. – Moscow: VGIK, 2021. – 97 p.
4. Krivulya N.G. The Development of the Animated Poster Genre in the First Half of the 20th Century // Bulletin of VGIK. – 2016. – No. 3. – Pp. 19-25.
5. Romanova N.I. The Film Poster as an Element of Film Identity // Culture and Art. – 2019. – No. 4. – Pp. 130-136.
6. Savelieva O.O. Advertising in Urban Space: The Use of Contemporary Art Language // Design and Technology. – Moscow: HSE, 2014. – 67 p.
7. Utkin P.I. The Art of Film Posters / P.I. Utkin. – Moscow: Plakat, 1988. – 192 p.
8. Dmitrieva N.A. A Brief History of Arts. Issue 3: Countries of Western Europe in the 17th–18th Centuries; Russian Art of the 18th Century / N.A. Dmitrieva. – Moscow: Iskusstvo, 1990. – 397 p.
9. Sokolnikov M.P. Visual Arts: A Textbook for Students in Grades 5–8 / M.P. Sokolnikov. – Moscow: Prosveshchenie, 1996. – 224 p.

Научный руководитель: ассистент кафедры иностранных языков, магистр Егорова О.Л.

Scientific supervisor: Teaching assistant, Master degree Olga Leonidovna Egorova

УДК 687.151.2

А.А. Козырева

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДЕКОРИРОВАНИЯ ЖЕНСКИХ ПЛАТЬЕВ ВЫШИВКОЙ

© А.А. Козырева, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В статье исследуются современные тенденции применения вышивки в женских платьях. На основе анализа готовых изделий и генерации изображений с помощью нейросети выявлены закономерности расположения вышивки в зависимости от силуэта. Изучена топология вышивки на деталях платьев. Проведена оценка реалистичности нейросетевых генераций и предложены оптимальные техники выполнения вышивки.

Ключевые слова: художественная вышивка, нейросетевые технологии, женские платья, композиционные решения, силуэтные формы.

A.A. Kozyreva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

MODERN TRENDS IN EMBROIDERED DECORATION OF WOMEN’S DRESSES

The article examines contemporary trends in the application of embroidery in women’s dresses. Through analysis of finished garments and image generation using neural networks, patterns of embroidery placement relative to dress silhouettes have been identified. The study investigates the topology of embroidery across dress components. An evaluation of the realism of neural network-generated images was conducted, with optimal embroidery techniques subsequently proposed.

Keywords: artistic embroidery, neural network technologies, women’s dresses, compositional solutions, silhouette forms.

Исследование моды XXI века и используемых методов орнаментально-фактурального декора показывает, что техники декорирования претерпевали значительные изменения, отражающие динамику моды и предпочтений общества [1]–[3]. В настоящее время вышивка является одним из самых распространенных способов декорирования одежды. Многие известные дизайнеры используют вышивку в своих коллекциях, создавая уникальные авторские работы [4]. Однако вопросы систематизации ее применения, особенно в контексте взаимодействия с различными силуэтными формами, остаются недостаточно изученными. Цель данной статьи является систематизация расположения вышивок и обеспечение автоматизированного генерирования в моделях женской одежды с использованием новой базы данных.

Исследование проведено за четыре этапа:

1. Определен предмет исследования и сформирована выборка женских платьев.
2. Выполнен анализ подобранных изображений и определены частота встречаемости вышивки
3. Сформированные запросы загружались в чат-боты и генерировались изображения женских платьев с вышивкой.

4. Сопоставлены данные реальных изделий и сгенерированных нейросетью изображений. Выявлены общие тенденции в композиции и расположении вышивки.

Выборка изделий

Анализ женских платьев проводился на основе 107 изделий за последние пять лет. Источниками данных являлись коллекции модных домов, электронные базы данных [4]-[9], публикации в научных журналах и диссертациях по дизайну костюма. Платья подбирались различного силуэта, основными критерием отбора являлось наличие вышивки.

Выбор чат-бота и разработка запроса

Для исследования возможностей генерации изображений по заданному партерам использована нейросетевой генератор изображений Stable Diffusion [10]. Онлайн сервис разработан компанией Stability AI (Великобритания) в сотрудничестве с исследовательскими группами LMU Munich и Runway ML. Первая версия выпущена в августе 2022 года. Ключевые особенности нейросети: открытый исходный код, позволяет генерировать изображения по текстовым описаниям, поддерживает доработку существующих изображений.

Были сформированы текстовые запросы для генерации изображений платьев с вышивкой. Общий запрос: «Платье с вышивкой». Также были введены уточняющие запросы, такие как: «Платье с русской вышивкой», «Платье с объёмной вышивкой» и «Платье вышивкой в стиле XX века».

Параметры анализа. Анализ изделий с вышивкой выполнялся по двум параметрам:

1. Силуэтная форма: приталенный, прилегающий, полуприлегающий и трапециевидный.
2. Топология расположения вышивки, которая градировалась по наименованиям основных деталей: воротник (или горловина в изделиях без воротника), перед, манжета, юбка, спинка и рукав.
3. Техника вышивки (для сгенерированных изображений нейросетью).

Критерии оценки реалистичности изображений сгенерированных нейросетью:

1. Анатомическая корректность (соответствие пропорций человеческой фигуры, естественность позы модели, отсутствие артефактов (лишние пальцы, искаженные суставы)).
2. Физическая достоверность одежды (наличие драпировок и/или складок на материале, наличие швов и конструктивных элементов).
3. Детализация вышивки (четкость проработки стежков, правдоподобность текстуры нитей).

Методы обработки данных. Обработка данных включала количественный анализ: частоты встречаемости вышивки на деталях платья и частоты встречаемости вышивки на платьях различных силуэтов, а также визуализацию топологии декора на изделиях.

Для каждого из 107 платьев фиксировалось расположение вышивки с разбивкой по 6 отмеченным деталям (воротник, перед, рукав, юбка, спинка и манжета). Подсчитывалось абсолютное и процентное соотношение зон с вышивкой. Аналогично выполнен расчет по частоте встречаемости вышивок в платьях различных силуэтов.

Визуализация выполнялась в программном обеспечении AdobeIllustrator. Прорисован эскиз женской фигуры и платья с монохромной заливкой. Участки деталей с наибольшей частотой встречаемости вышивки выделены фиолетовым цветом.

Статистические данные по анализу готовых изделий

В таблице 1 представлены численные данные частоты встречаемости вышивки на деталях платьев и разных силуэтных форм. На рисунке 1 визуализирована частота распределение вышивки по различным элементам конструкции платья.

Таблица 1– Встречаемости вышивки в готовых платьях разных силуэтных форм

№	Наименование детали изделия	Количество встречаемости вышивки на платьях различных силуэтов, шт.			
		Приталенный	Прилегающий	Полуприлегающий	Трапециевидный
0	Воротник	9	1	1	4
1	Перед	23	19	24	23
2	Манжета	3	1	3	7
3	Юбка	24	15	18	20
4	Спинка	17	9	7	17
5	Рукава	7	7	10	13

Полученные результаты показывают, что больше всего декорируются женские платья вышивками спереди, как на детали переда (верхняя часть платья), так и на юбке (нижняя часть платья). Наиболее редко в исследуемой выборке встречаются вышивки по низу рукава и на манжете.

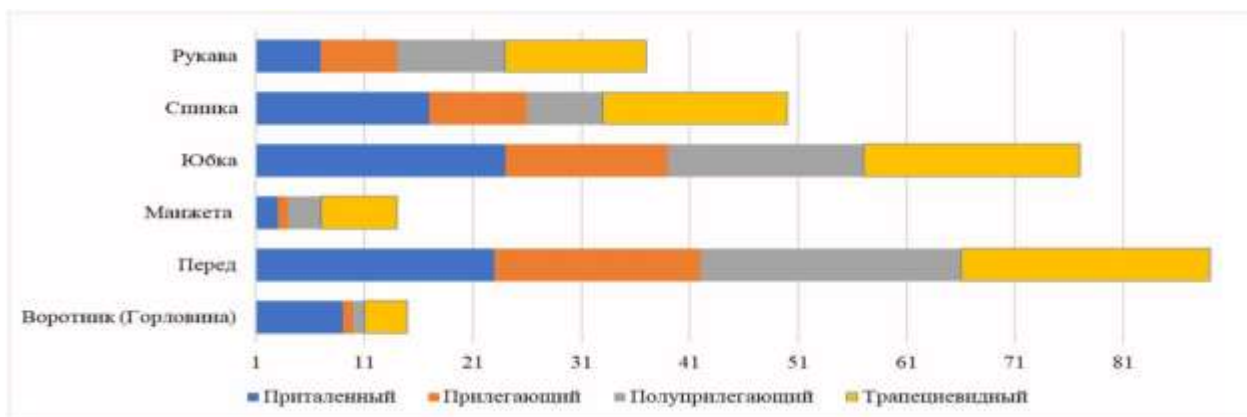


Рис. 1. Частота встречаемости вышивки на деталях платьях

AI-анализ. На рисунке 2 представлены варианты женских платьев с вышивкой сгенерированные нейросетью, которые не удовлетворяли критерии оценки реалистичности. Модель платья 2,а не соответствует по критерию «анатомическая корректность», 2,б – «физическая достоверность одежды», 2,в – «детализация вышивки». На рисунке 3 представлены примеры реалистичных изображений женских платьев с вышивкой, сгенерированные нейросетью.



а б в

Рис. 2. Ошибочные изображения моделей платьев сгенерированные нейросетью



а б в г

Рис. 2. Реалистичные изображения моделей платьев, сгенерированные нейросетью

Подбор техник вышивки

Для изображений изделий, отвечающих критериям визуальной оценки реалистичности выполнен анализ возможных техник вышивки [11]. Подбор выполнен на основе характеристик внешней поверхности отображения декора. Примеры подобранных техник вышивки для изображений на рис. 2 представлен в табл. 2.

Таблица 2 – Взаимосвязь характеристик декора и техник вышивок

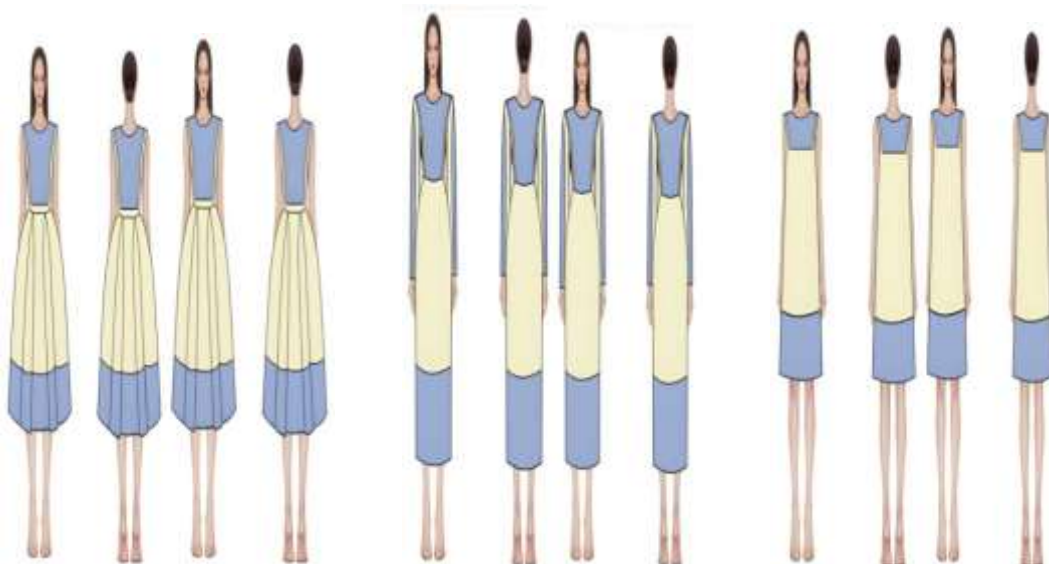
Характеристики декора	Техника вышивки	Обоснование	Номер модели
Крупные плотные орнаменты	Глухая вышивка (гладь)	Позволяет заполнять большие площади	2,б
Ажурные прозрачные элементы	Люневильская вышивка	Оптимальна для работы по сетке и фатингу	2,а
Сложные криволинейные узоры	Тамбурная вышивка	Лучше всего передает плавные линии	2,в
Металлизированные детали	Золотное шитье	Соответствует визуальным характеристикам	2,г

Проведенный анализ сгенерированных чат-ботом изображений демонстрирует значительный потенциал вариативности композиционных и стилевых решений в области художественной вышивки, а также возможность ее интеграции в различные силуэтные формы платьев. Результаты визуализации позволяют установить закономерности взаимосвязи силуэтных форм изделий и положением декора. В табл. 3 знаками «+» и «-» отмечены детали с наиболее и наименее частым расположением вышивки на «AI» изображениях.

Таблица 3 – Встречаемости вышивки в «AI» платьях разных силуэтных форм

№	Наименование детали изделия	Приталенный	Прилегающий	Полуприлегающий	Трапециевидный
0	Воротник	-	-	-	+
1	Перед	+	+(нижняя часть)	+	-
2	Манжета				-
3	Юбка	+(нижняя часть)		+(нижняя часть)	+(нижняя часть)
4	Спинка	+	+(нижняя часть)	+	-
5	Рукава	-	-	-	-
Тип орнамента		Геометрический (78%)	Флоральный (67%)	Геометрический (78%)	Геометрический (38%)

На рис. 3 представлена визуализация типовых зон нанесения вышивки для различных силуэтных форм с применением графического пакета векторной графики CorelDraw [12], где светло-фиолетовым цветом обозначены области преимущественной локализации декоративных элементов в нейросетевых генерациях. Данная схема демонстрирует высокую степень корреляции с выявленными в ходе анализа реальных изделий закономерностями.



а б в

Рис. 3. Реалистичные изображения моделей платьев сгенерированные нейросетью:

а – приталенный (полуприлегающий), б – прилегающий, в - трапециевидный

Заключение

Проведенное исследование позволило выявить ключевые закономерности в современном применении вышивки в дизайне женских платьев, а также оценить потенциал нейросетевых технологий для проектирования декоративных элементов. Выявлены следующие закономерности в женских платьях с вышивкой:

1. Разработана классификация зон декорирования для разных силуэтов и деталей одежды на примере женских платьев.
2. Продемонстрировала способность нейросети StableDiffusion генерировать вариативные композиционные решения, которые демонстрируют высокую согласованность с реальными тенденциями в композиции декора.
3. Предложены параметры оценки сгенерированных изображений вышивки для подбора техник вышивки в практическом применении.

Результаты демонстрируют высокую степень корреляции между данными реальных изделий и сгенерированными примерами, что подтверждает потенциал ИИ в качестве инструмента для дизайн-прототипирования.

Научный руководитель: доцент кафедры конструирования и технологии швейных изделий, к.т.н., доцент Москвина М.А.

Scientific supervisor: associate professor of the Clothing Products Design and Technology Department, PhD, associate professor Moskvin

М.А.

Список литературы

1. Камнева С.Ю. Виды вышивки и её применение в современном костюме / С.Ю. Камнева, О.В. Швецова // CyberLeninka. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-vyshivki-i-ee-primenenie-v-sovremennom-kostyume/viewer> (дата обращения: 05.10.2023).
2. Сафронова И.Н. Исторические традиции и современные приёмы декорирования в дизайне костюма / И.Н. Сафронова, И.М. Глушенко // CyberLeninka. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskie-traditsii-i-sovremennye-priomy-dekorirovaniya-v-dizayne-kostyuma> (дата обращения: 03.10.2023).
3. Louis Vuitton: коллекция осень-зима 2013–2014 // Elle. – URL: <https://www.elle.ru/podium/louis-vuitton-osen-zima-2013-2014-pret-a-porter/> (дата обращения: 06.11.2023).
4. Одежда 1990-х годов: 97 фото // Emilia Spanish. – URL: <https://emilia-spanish.ru/obrazy/odezhda-v-1990-godah-97-foto.html> (дата обращения: 06.11.2023).
5. Vogue: официальный сайт. – URL: <https://www.vogue.com/> (дата обращения: 06.11.2023).
6. Арт-деко и русские промыслы в коллекции Ulyana Sergeenko Couture // Moda.ru. – URL: <https://moda.ru/news/ar-deko-i-russkie-promysly-v-kollektsii-ulyana-sergeenko-couture/> (дата обращения: 06.11.2023).
7. Pinterest: платья с вышивкой. – URL: <https://www.pinterest.pt/pin/367113807126922552/> (дата обращения: 06.11.2023).
8. Очаровательная вышивка гладью: виды швов и основные моменты // Livemaster. – URL: <https://www.livemaster.ru/topic/2479063-ocharovatel'naya-vyshivka-gladyu-vidy-shvov-i-osnovnyye-momenty> (дата обращения: 07.11.2023).
9. Alena Akhmadullina: коллекция весна-лето 2019 // Modeler.pro. – URL: <http://modeler.pro/portfolio/alena-akhmadullina-vesna-let-2011> (дата обращения: 19.11.2023).

10. Stable Diffusion: генерация изображений. – URL: <https://stablediffusionweb.com/ru> (дата обращения: 19.11.2023).
11. Носань Т.М. Региональные особенности русской традиционной вышивки / Т.М. Носань // CyberLeninka. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/regionalnye-osobennosti-russkoy-traditsionnoy-vyshivki/viewer> (дата обращения: 19.11.2023).
12. CorelDRAW: официальный сайт. – URL: <https://www.coreldraw.com/en/> (дата обращения: 19.11.2023).

References

1. Kamneva, S. Y., & Shvetsova, O. V. (n.d.). Types of embroidery and its application in modern costume [Online article]. CyberLeninka. <https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-vyshivki-i-ee-primenenie-v-sovremennom-kostyume/viewer> (Accessed: 05.10.2023).
2. Safronova, I. N., & Glushchenko, I. M. (n.d.). Historical traditions and modern decoration techniques in costume design [Online article]. CyberLeninka. <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskie-traditsii-i-sovremennye-priomy-dekorirovaniya-v-dizayne-kostyuma> (Accessed: 03.10.2023).
3. Louis Vuitton Fall-Winter 2013–2014 collection. (2013). Elle Russia. <https://www.elle.ru/podium/louis-vuitton-osen-zima-2013-2014-pret-a-porter/> (Accessed: 06.11.2023).
4. 1990s fashion: 97 photos. (n.d.). Emilia Spanish. <https://emilia-spanish.ru/obrazy/odezhda-v-1990-godah-97-foto.html> (Accessed: 06.11.2023).
5. Vogue: Fashion, Trends, Style. (n.d.). Condé Nast. <https://www.vogue.com/> (Accessed: 06.11.2023).
6. Art Deco and Russian crafts in Ulyana Sergeenko Couture collection. (n.d.). Moda.ru. <https://moda.ru/news/ar-deko-i-russkie-promysly-v-kolleksii-ulyana-sergeenko-couture/> (Accessed: 06.11.2023).
7. Embroidery dress designs. (n.d.). Pinterest. <https://www.pinterest.pt/pin/367113807126922552/> (Accessed: 06.11.2023).
8. Charming satin stitch embroidery: Types of stitches and key techniques. (n.d.). Livemaster. <https://www.livemaster.ru/topic/2479063-ocharovatel'naya-vyshivka-gladyu-vidy-shvov-i-osnovnye-momenty> (Accessed: 07.11.2023).
9. Alena Akhmadullina Spring-Summer 2019 collection. (2019). Modeler.pro. <http://modeler.pro/portfolio/alena-akhmadullina-vesna-letno-2011> (Accessed: 19.11.2023).
10. Stable Diffusion: AI image generator. (n.d.). <https://stablediffusionweb.com/ru> (Accessed: 19.11.2023).
11. Nosan, T. M. (n.d.). Regional features of traditional Russian embroidery [Online article]. CyberLeninka. <https://cyberleninka.ru/article/n/regionalnye-osobennosti-russkoy-traditsionnoy-vyshivki/viewer> (Accessed: 19.11.2023).
12. CorelDRAW: Graphic design software. (n.d.). Corel Corporation. <https://www.coreldraw.com/en/> (Accessed: 19.11.2023).

УДК 7.02

В.П. Прокладова, Т.Ю. Дерябина

РАБОТКА ТЕКСТИЛЬНОГО ПАННО ПО МОТИВАМ АРХИТЕКТУРЫ ЧЕРНИХОВА Я.Г.

© В.П. Прокладова, Т.Ю. Дерябина, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В настоящем исследовании изучается возможность разработки проекта изделия декоративно-прикладного искусства из текстиля – декоративного панно, по архитектурным мотивам завода «Красный гвоздильщик», по проекту Я. Г. Чернихова, с использованием художественной росписи тканей.

Ключевые слова: архитектура, декоративно-прикладное искусство, текстиль, холодный батик, панно, композиция.

V.P. Prokladova, T.Y. Deryabina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

WORK OF TEXTILE PANEL BASED ON THE ARCHITECTURE OF CHERNIKHOV Y.G.

This study examines the possibility of developing a project for a decorative and applied art product made from textiles – a decorative panel based on the architectural motifs of the «Red nail maker», plant, designed by Y. G. Chernikhov, using artistic painting on fabrics.

Keywords: architecture, decorative and applied arts, textiles, cold batik, murals, composition.

Декоративно-прикладное искусство – это обширная область для создания неповторимых авторских изделий, реализации множества творческих подходов, а также использования различных техник и материалов.

Одним из источников вдохновения для художников прикладников являются элементы архитектуры, в том числе – архитектурные мотивы, обладающие **особенной художественной выразительностью**. В связи с этим архитектура является неисчерпаемым источником вдохновения для создания предметов декоративно-прикладного искусства, одними из которых являются декоративные ткани.

Декор на тканях – многогранное поле для создания неповторимых композиций в различных техниках. В процессе проектирования декоративной ткани учитываются различные характеристики: масштаб элементов композиции, ритм, текстура, и другие, которые используются в дальнейшем при создании аксессуаров костюма и интерьера из ткани.

Известно, что Яков Георгиевич Черников (1889–1951) – выдающийся советский архитектор, художник-график, педагог и теоретик архитектуры. Он известен прежде всего своими графическими работами, многие из которых были выполнены в стиле конструктивизма и супрематизма. Я. Г. Черников оставил значительный след в истории архитектуры благодаря своим новаторским идеям и методам проектирования.

Я. Г. Черников создал множество архитектурных идей, которые, обладали высокой степенью футуристичности и геометрической строгостью, что является интересными для изучения. Его проекты часто представляли собой смелые эксперименты с формой и пространством, как показано на рисунке 1, вдохновленные идеями авангарда. Я. Г. Черников был представителем авангарда в графике и привнес авангардные течения и в архитектуру. Его работы стали важной частью художественного наследия XX века.



Рис.1. Динамико-сложные архитектурные формы. Иллюстрация из книги «Архитектурные фантазии»

Черников Я. Г. был автором нескольких книг и статей, посвященных вопросам архитектуры и дизайна. Среди них «Искусство начертания», «Геометрическое черчение», «Архитектурные фантазии» и другие. В своих трудах он разрабатывал новые методы проектирования, основанные на использовании математических принципов и геометрического анализа. Одним из наиболее известных его произведений является книга «Основы современной архитектуры», которая была опубликована в 1930 году. По научным трудам можно проследить, что график чаще обращался к динамике и асимметрии. Его композиции всегда отличались манящей замысловатостью сочетания простых форм.

Я. Г. Черников в своих работах активно использовал идеи конструктивизма и супрематизма. Его графические произведения часто включали элементы этих стилей, такие как четкая геометрия, яркие цвета и динамичные композиции. Экспериментировал Я. Г. Черников в композициях и орнаментах из простых геометрических фигур. Работы Якова Черникова оказали значительное влияние на развитие архитектуры и искусства в СССР и за его пределами.

Следует отметить, что Я. Г. Черников был преподавателем. Педагогическая деятельность Якова Черникова проходила в различных учебных заведениях, включая Ленинградский институт инженеров коммунального строительства (ЛИИЖТ) и Московский архитектурный институт (МАрхИ), где он преподавал архитектуру. Художник-график воспитал несколько поколений архитекторов, которые впоследствии внесли свой вклад в развитие советской архитектуры. Его идеи и методы продолжают привлекать внимание исследователей и практиков, а его наследие остается важным источником вдохновения для современных архитекторов, дизайнеров и художников декоративно-прикладного искусства.

К сожалению, многие идеи Я. Г. Черникова были слишком футуристичны для технических возможностей СССР. В Санкт-Петербурге есть единственное построенное по его чертежам здание – водонапорная башня завода «Красный гвоздильщик».

Водонапорная башня завода «Красный гвоздильщик» в Санкт-Петербурге — это уникальное инженерное сооружение, которое находится на территории бывшего завода «Красный гвоздильщик», расположенного на набережной реки Екатерингофки. Башня была построена в начале XX века и служила для обеспечения водой производственных нужд предприятия.

Завод «Красный гвоздильщик» был основан в конце XIX века и специализировался на производстве металлических изделий, таких как: гвозди, проволока и другие металлические изделия. Для обеспечения водой производственного процесса и пожаротушения, на заводе была построена водонапорная башня.

Башня представляет собой кирпичное строение высотой около 30 метров. Внутри башни находился резервуар для воды, который наполнялся из городского водопровода или артезианской скважины. Башня имеет окна по левой стороне, а по правой не монолитные поддержки, что придает общей композиции здания завода и башни асимметрию. Сама башня возвышается над вторым этажом завода, что придает стремление вверх архитектурной конструкции, что свойственно работам Я. Г. Черникова. Окна в башне расположены по горизонтальной линии, они повторяют

очертания резервуара для воды. В соответствии с профилем завода, водонапорная башня была задумана Я. Г. Черниковым, напоминающей гвоздь. Действительно, резервуар для воды похож на шляпку гвоздя, а тонкий подъем - на ножку. Так архитектор позаботился не просто о внешнем облике здания в целом, но и создал ассоциацию профиля предприятия. Данная идея привлекает своей оригинальностью. В связи с этим, значительный интерес представляют история здания и его форма. Форму здания возможно использовать как источник формообразования в творчестве художников декоративно-прикладного искусства.

После закрытия завода «Красный гвоздильщик» водонапорная башня осталась без использования и постепенно пришла в запустение. Однако, в последние годы она стала объектом внимания реставраторов и историков. В 2017 году началась реконструкция башни, целью которой было сохранить её как исторический памятник и приспособить под современные нужды.

Летом 2024 года было торжественное открытие бизнес-центра «Канатный цех» в здании завода «Красный гвоздильщик» после реконструкции.

На сегодняшний день водонапорная башня «Красного гвоздильщика» является одним из символов района и привлекает внимание туристов и местных жителей, однако, бизнес-центр закрыт. Возможно, после завершения внутренних работ, здание будет использоваться как общественное пространство, возможно, с музеем или выставочным залом внутри [1]-[3].

Таким образом, водонапорная башня «Красного гвоздильщика» — это важный элемент индустриального и архитектурного наследия Санкт-Петербурга, который заслуживает сохранения и дает импульс для создания творческих работ дизайнеров и художников декоративно-прикладного искусства.

Конструктивизм и авангард Я. Г. Черникова оказывает значительное влияние и способствует созданию особенных композиционных решений, использованию определённых техник для проектирования будущих работ современных художников прикладников.

В рамках настоящего проекта, при создании композиции для художественной ткани, были рассмотрены сведения, посвящённые стилистическим особенностям конструктивизма, и, в частности, творческого почерка Я. Г. Черникова.

В ходе работы было проведено проектно-графическое моделирование с учётом стилистических особенностей работ Я. Г. Черникова. Была создана серия эскизов с поиском формата, пропорций композиции, графических приемов, с использованием различных художественных средств. Один из эскизов подготовлен для выполнения черным резервом по цветовой градиентной заливке и представлен на рисунке 2.



Рис.2. Эскиз завода Красный гвоздильщик

Другим по стилистическим особенностям и исполнению стал эскиз, выполненный в технике холодного батика, приближенный к реалистичному образу башни. С помощью указанной техники возможно создать нежную, полупрозрачную работу, наполненную плавными переходами, что представлено на рисунке 3.



Рис.3. Эскиз водонапорной башни в технике холодного батика

Наряду с этим, был выполнен композиционный поиск в стилистике Я. Г. Чернихова на свободную тему, который представлен на рисунке 4. Он решен достаточно абстрактно, с попыткой передать стилистику работ Я. Г. Чернихова. Была создана авангардная композиция из простых геометрических фигур. Данная композиция может служить паттерном для обоев или быть ярким интерьерным пятном в форме интерьерного панно.



Рис.4. Геометрическая абстракция

Мотив водонапорной башни, доведенный до знаковой формы, может использоваться для создания рапорта в композиции декора ткани. Было выполнено несколько вариантов изображений. Они представлены на рисунках 5, 6, 7, 8.



Рис.5. Орнаментальная рамка

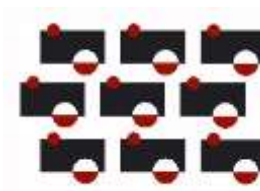


Рис.6. Раппортная композиция



Рис.7. Раппортная композиция

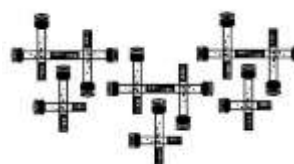


Рис.8. Раппортная композиция

В ходе работы создавали абстрактный эскиз, посвященный конструктивизму, с использованием техники холодного батика и применением цветных резервов, который представлен на рисунке 9.



Рис.9. Эскиз в технике холодного батика

Результатом исследования стала композиция в стиле авангарда по мотивам работ Я. Г. Чернихова с использованием образа водонапорной башни.

Композиционный строй имеет три плана. На переднем плане символически показана железная дорога, на втором плане открывается исследуемое здание «Красный гвоздильщик» и водонапорная башня. Именно этот образ является выразительным элементом композиции и отличается тем, что сочетает в себе все используемые в работе цвета, и не перекрывается другими элементами композиции. На заднем плане графической работы видны железные угловатые опоры, которые часто появляются в архитектурных фантазиях Чернихова Я. Г., а также неугасаемое солнце – символ процветания архитектуры. Также, для поддержки треугольных мотивов, было решено добавить орнаментальную полосу по правой стороне композиции с мотивом равносостороннего треугольника.

В процессе исследования проводили поиск цветовой гаммы, представленный на рисунках 10, 11, 12. Была выбрана ограниченная палитра в любимых оттенках архитектора: черный, красный, серый, молочный.



Рис.10. Холодная цветовая гамма



Рис.11. Цветовая гамма
в инверсии



Рис.12. Красно-серая цветовая
гамма

Анализ композиции позволил определить, что её можно выполнить техникой холодного батика с градиентной растяжкой или применением послойной заливки. Стиль работ Я. Г. Чернихова предполагает наличие четких контуров, которые возможно получить, используя технические приемы холодного батика. Рассмотрим последовательность изготовления декора изделия в стиле авангарда, по мотивам работ Я. Г. Чернихова, с использованием холодного батика.

На первом этапе изготовления изделия необходимо перенести изображение на ткань, далее заложить заливку молочного оттенка. После высыхания возможно применять прозрачный резерв, через который будет виден молочный фон. Для прорабатывания контура рисунка нужно использовать резервы разных цветов, а именно: черный, темно и светло-серый, оранжевый, как показано на рисунке 13, что позволит выделить контрасты.

На втором этапе изготовления изделия все объединенные элементы следует окрасить в соответствии с эскизом.



Рис.13. Фрагмент эскиза итоговой работы

Полученная композиция ассиметрична, имеет множество элементов на разных планах. Все элементы композиции просты и лаконичны, что и объединяет их по стилю, свойственному работам Я. Г. Чернихова. Данная композиция может быть реализована как проект изделия декоративно-прикладного искусства – аксессуар интерьера - текстильного панно [3]-[4].

Таким образом, была создана ассиметричная композиция для декоративного панно в ограниченной цветовой гамме на основании образа водонапорной башни завода «Красный гвоздильщик» по проекту Я. Г. Чернихова, которая представлена на рисунке 14.



Рис.14. Проект декоративного панно

В ходе исследования были рассмотрены биография и художественное творчество Я. Г. Чернихова, история завода «Красный гвоздильщик» и водонапорной башни. В работе дан анализ стилистических особенностей художественного творчества Я. Г. Чернихова.

В проектно-художественной части исследования представлена концепция выбора художественного образа проектируемого панно из декоративной ткани в целом и отдельных его элементов, проведена эскизная проработка изделия с учетом композиционного строения, разработано цветовое решение, обоснован выбор материала и способ декорирования изделия, дано описание последовательности выполнения изделия.

Результаты исследования показали актуальность использования архитектурных мотивов для проектирования современных изделий декоративно-прикладного искусства.

Список литературы

1. Черников Я. Г. Основы современной архитектуры. СПб.: Книга, 2013. 134 с.
2. Яков Черников. Искусство начертания. URL: https://www.ussr.totalarch.com/chernikhov_art_grahpicsarchitectural=m98fghopeu4n24265141178 (дата обращения: 11.02.2025)
3. Яков Черников. Архитектурные фантазии. 101 архитектурная миниатюра. URL: https://www.ussr.totalarch.com/chernikhov_101_architectural_fantasies?ysclid=m5nrveu4n242251489 (дата обращения: 11.02.2025)
4. Губина И. Н. *Роспись по ткани: учебное пособие*. СПб.: СПбГУТД, 2016. 128 с.

References

1. Chernihov J. G. *Osnovy sovremennoj arhitektury* [Fundamentals of modern architecture]. Sankt-Petersburg. Kniga, 2013. 134 pp. (in Rus.).
2. *Jakov Chernihov. Iskusstvo nachertaniya*. URL: https://www.ussr.totalarch.com/chernikhov_art_grahpicsarchitectural=m98fghopeu4n24265141178 [Yakov Chernihov. The Art of writing]. (date accessd: 11.02.2025)
3. *Jakov Chernihov. Architectural fantasies. 101 architectural miniatures*. URL: https://www.ussr.totalarch.com/chernikhov_101_architectural_fantasies?ysclid=m5nrveu4n242251489 [Yakov Chernihov. Architectural Fantasies. 101 Architectural Miniatures]. (date accessd: 11.02.2025)
4. Gubina I.N. *Rospis' po tkani: uchebnoe posobie* [Gubina I.N. Painting on fabric: a textbook]. Sankt Petersburg: SPGUTD, 2016. 128 pp. (in Rus.).

УДК 7.02

А. Г. Шамис, Т. Ю. Дерябина

РАЗРАБОТКА ТЕКСТИЛЬНОГО ПАННО ПО МОТИВАМ АРХИТЕКТУРЫ ВАСИЛЬЕВА Н. В.

© А. Г. Шамис, Т. Ю. Дерябина 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В данном исследовании представлен анализ архитектурных мотивов «Соборной мечети» по проекту Васильева Н. В., проведена разработка изделий декоративно-прикладного искусства из текстиля – декоративных платков в технике художественной росписи тканей.

Ключевые слова: архитектура, декоративно-прикладное искусство, текстиль, холодный батик, композиция.

A.G. Shamis, T.Y. Deryabina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE DEVELOPMENT OF A TEXTILE PANEL BASED ON THE ARCHITECTURE OF VASILIEV N. V.

This study presents an analysis of the architectural motifs of the “Cathedral Mosque” designed by N.V. Vasiliev, the development of decorative and applied art products from textiles – decorative shawls in the technique of artistic painting of fabrics has been carried out.

Keywords: architecture, decorative and applied arts, textiles, cold batik, composition.

Декоративно-прикладное искусство представляет собой разностороннюю область искусства, в которой существует множество способов самовыражения и творческих подходов. Нередко, художники и дизайнеры, в поисках новых идей, обращают свое внимание на архитектуру и её элементы.

В данном исследовании описывается художественный процесс разработки текстиля, художественный образ которого создавали на основе элементов архитектуры Санкт-Петербургской Соборной мечети. Они имеют многообразие форм, текстур, символов, которые возможно трансформировать в орнаментальные и архитектурные мотивы, для использования в проектировании ткани, декорированной художественной росписью.

Наряду с этим, настоящая работа посвящена изучению этапов создания эскизов для художественной росписи, а также анализу различных подходов к разработке композиции, выбору цветовой гаммы и проработке деталей.

Цель исследования заключается в изучении истории и художественных особенностей Петербургской Соборной мечети, для творческого переосмысления и выполнения эскизов проекта художественного текстиля с использованием приёмов росписи ткани.

Для достижения поставленной цели решались следующие задачи:

— Изучение письменных и интернет-ресурсов по истории и художественным особенностям Санкт-Петербургской Соборной мечети;

- Выбор технологии для реализации проекта;
- Определение элементов архитектуры Санкт-Петербургской Соборной мечети, для формирования художественного образа проектируемого декора текстиля;
- Разработка вариантов композиционного решения декора текстиля.

В работе применены следующие методы исследования: анализ, сравнение, абстрагирование, стилизация, моделирование.

Известно, что в начале 80-х годов XIX века, когда на престол взошел император Александр III, глава мусульман муфтий Тевкелев от имени всех верующих обратился к министру внутренних дел - графу Дмитрию Андреевичу Толстому, с просьбой о строительстве мечети в Санкт-Петербурге. Согласие было получено, но средств на постройку здания у мусульманской общины не было. Почти десять лет комитет, специально созданный для сбора денег, принимал пожертвования от богатых меценатов и мусульманских общин. Были выпущены лотерейные билеты, открытки с изображением будущей мечети, процентные бумаги.

Главную роль в сборе средств сыграл эмир Бухарский, Сеид-Абдула-Ахад-хан. Правитель Бухары часто бывал в Санкт-Петербурге не только как официальное лицо, но и он навещал сына, который обучался в университете. Сеид-Абдула-хан не только получил разрешение на приобретение для общины участка земли в районе, который был историческим местом расселения мусульман, но и купил его на собственные средства. Кроме того, пожертвовал полмиллиона рублей на строительство здания, а также организовал сбор денег среди богатых купцов эмирата. Закладка мечети состоялась в 1910 году, в двадцатилетний юбилей восхождения эмира Бухарского на престол, но, к сожалению, спустя несколько месяцев Сеид-Абдула-Ахад-Хан умер, так и не увидев здания мечети.

Первое богослужение состоялось в день празднования трехсотлетия дома Романовых; отделка интерьеров здания продолжалась до 1920 года.

Руководил работами по отделке здания один из трех авторов проекта мечети - инженер Степан Кричинский. В этот период главный автор проекта, победившего на конкурсе разработок будущей мечети в 1908 году, Николай Васильев, был за границей. Его фотография представлена на рисунке 1.



Рис. 1. Васильев Н. В.

Его проекты, «Тимур» и «Арабески», удовлетворяли всем требованиям конкурса, и зодчий, получив и первую, и вторую премию, стал строителем здания мечети. Проекты представлены на рисунках 2 и 3 [1].

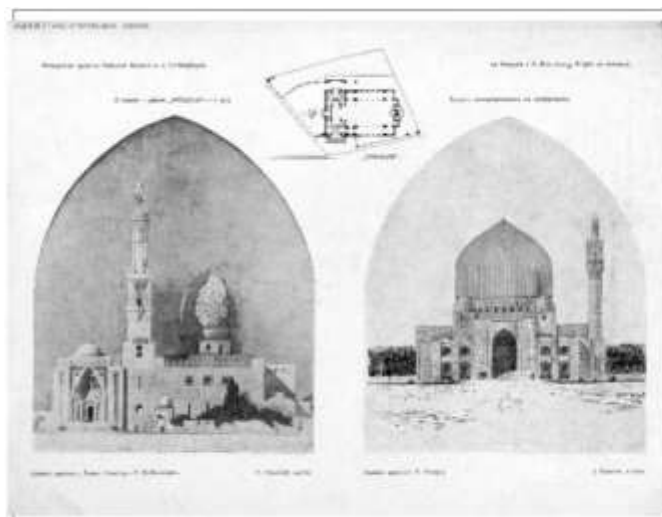


Рис. 2. Проект «Арабески»



Рис. 3. Проект «Тимур»

Николай Васильев привлек в соавторы авторитетного в академических и правительственных кругах Александра фон Гогена и знатока восточной архитектуры, члена мусульманской общины, выходца из польских татар Степана Кричинского [1].

Соборная мечеть, сооруженная в стиле культового зодчества Средней Азии, имеет черты «северного» модерна. Геометрически четкое здание выполнено из серого гранита, часто встречающегося в облицовке петербургских сооружений. Гранит сделал здание монументальным и строгим. В стенах фасадов и барабане купола, по замыслу архитекторов, были сделаны оконные проемы, что совсем не характерно для восточных храмов. Сделано это было для того, чтобы редкое петербургское солнце освещало молитвенный зал. Два стройных высоких минарета, украшенные майоликой, как и ребристый купол, и портал мечети, придают зданию праздничный восточный колорит. Майолику для мечети делали в знаменитой мастерской Петра Кузьмича Ваулина под Петербургом, также участие принимали и узбекские художники.

Опытные мастера из Средней Азии украшали мечеть мозаикой. В красочном строе мечети преобладают три цвета: бирюзово-голубой, желтый и зеленый - традиционные тона Востока. Фасады здания украшены изречениями из Священного Корана, выполненными арабской вязью. Купол мечети повторяет силуэт купола мавзолея Гур-Эмира, знаменитой усыпальницы завоевателя Тимура и его потомков, а украшенный изразцами и узорами портал напоминает порталы усыпальницы двоюродного брата Мухаммеда, Кусам ибн Аббаса, Шахи-Зинда.

В конце 30-х годов XX века мечеть была закрыта, а в ее здании устроен склад. Лишь в 1956 году по просьбе общины храм вернули мусульманам, начались долгие годы реставрации. Ведь в годы войны здание сильно пострадало, находилось в аварийном состоянии. Почти все ценности, в том числе и знаменитый ковер, выполненный восточными мастерами, исчезли. Купола обновленной мечети впервые в мире выполнили из фарфора, материала более долговечного, чем керамика.

Внутреннее убранство мечети соответствует всем традициям мусульманского культового зодчества. В полусферической нише, облицованной небесного цвета керамикой, находится михраб, его расположение указывает направление в сторону Мекки – города, священного для всех мусульман. Стены зала украшены красивым орнаментом. Зеленые мраморные колонны, поддерживающие арки сводов, огромное пространство молитвенного зала, покрытого голубым ковром, освещает уникальная, больших размеров, люстра, на которой высечены изречения из Корана. Над западной частью, на втором этаже, устроена галерея, где молятся женщины [2].

Для работы по проектированию декора текстиля были собраны референсы на основе различных общих планов, фрагментов и элементов убранства Соборной мечети, представленные на рисунках 4 – 13.



Рисунок 4 – Общий вид Соборной мечети



Рисунок 5 – Купол мечети с изразцами

	
Рис. 6. Сотовый свод портала мечети	Рис. 7. Фрагмент декора из голубой майолики
	
Рис. 8. Фрагмент портала	Рис. 9. Портал Соборной мечети
	
Рис. 10. Фрагмент портала	Рис. 11. Фрагмент портала
	
Рис.12. Фрагмент декора из голубой майолики	Рис.13. Окна Соборной мечети

В ходе работы было определено, что декор текстиля будет выполнен в технике росписи по ткани. Были рассмотрены технологические возможности росписи по ткани.

Художественная роспись ткани – один из видов традиционного прикладного искусства, связанный с процессом декорирования ткани посредством нанесения рисунка различными приёмами с помощью специальных красок, инструментов и приспособлений. Свободная роспись и узелковая окраска ткани, кубовая и верховая набойка, горячий

и холодный батик, аэрография и травление, живопись на шелке и трафаретная роспись – техники, которые позволяют воплотить замысел художника, его авторское видение темы в художественно-выразительных образах [3].

Техника узелкового батика. На ткани можно создать значительное количество узоров используя множество вариантов узлов и их комбинаций, что гарантирует бесконечное разнообразие модификаций. Так называемая узелковая техника росписи является простейшей разновидностью батика, не требующей сложных специальных приспособлений. В качестве материала можно использовать хлопчатобумажные, шелковые, льняные ткани, даже бархат. Типы изделий, расписанных в технике узелкового батика, – платки, шарфы, блузы, сарафаны, занавески и т. д., а характерные узоры – «дрожащие» круги, полосы, крапинки и их комбинации [4].

Техника горячего батика. С глубокой древности для украшения и росписи по ткани применялось окрашивание ткани с использованием различных резервирующих средств, таких как смесь парафина, воска, канифоли или смолы. Этот метод традиционно использовался на островах Индонезии и был достаточно трудоемким.

Для традиционного горячего батика применяют только хлопчатобумажные ткани, а узор наносится специальным инструментом - чантингом (тьянтингом). Он представляет собой маленькую медную чашечку с носиком, прикрепленную к деревянной или бамбуковой ручке и позволяет наносить сложнейший узор из тонких линий и множества мелких точек. Затем ткань последовательно окрашивается в различные цвета [4].

Холодный батик отличается от горячего методом резервирования областей композиции. Области, которые резервируют от окраски покрывают специальным прозрачным резервным составом, растворимом в бензине (резиновый клей, парафин, бензин, канифоль). При холодном батике резервирующую смесь (резерв) наносят на ткань в виде замкнутого контура, и в пределах этого контура красками расписывают изделие. Рисунки холодного батика имеют графически четкий характер и количество красок, которые при этом используют, не ограничено [4].

Свободная роспись предполагает отсутствие каких-либо контурных средств, ограничивающих растекание красителей по ткани. Поскольку без них трудно получить четкий рисунок, как правило, ткань перед свободной росписью грунтуют, используя специальный уплотнитель для красок [3,4].

Анализ полученных данных показал, что художественные возможности холодного батика подходят для выполнения композиций, содержащих архитектурные мотивы, благодаря графичности получаемых изображений.

Нахождение оптимального композиционного решения является одной из важнейших задач художника. Эскиз – это и способ транслировать идею и эмоции автора, и инструмент исследования возможных композиционных решений, и фиксация стилевых особенностей выбранного объекта для творческой переработки. В значительной степени характер композиции определяется: выбором ритмического строя, определением формата, выбором симметричного или асимметричного решения, поиском доминанты.

Были выполнены поиски вытянутого вертикального композиционного решения с изображением части силуэта здания и орнаментальных деталей. Композиционное решение представлено на рисунке 14.

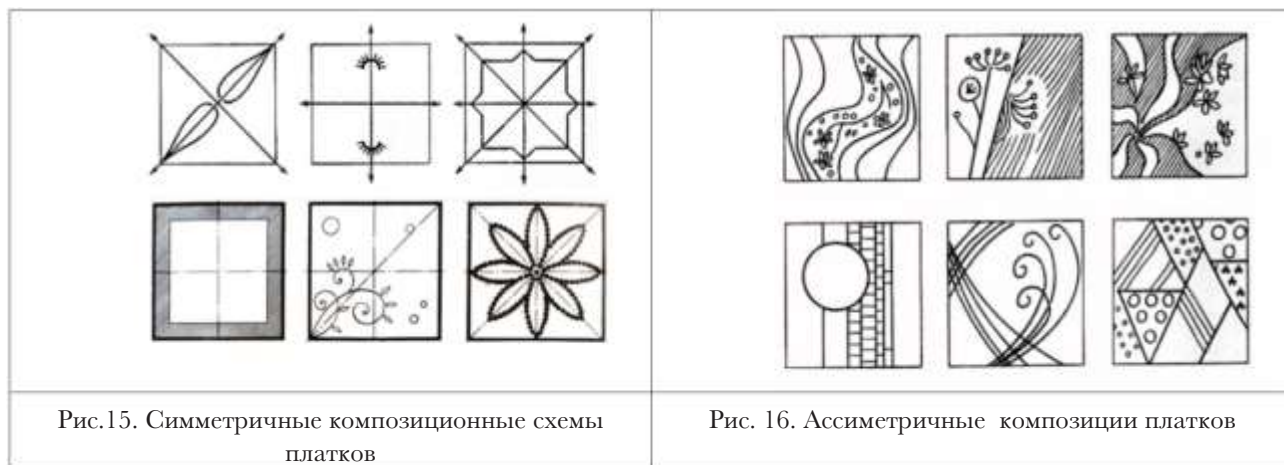


Рис. 14. Вертикальная композиция

В ходе исследования были рассмотрены платочные композиции и их виды.

Характер рисунка текстильного изделия обуславливается технологией декорирования (набойка, роспись, печать) и художественным замыслом. Обязательным элементом композиции платка является кайма. В сувенирных платках могут быть использованы самые разнообразные мотивы: фрагменты пейзажа, сюжетные композиции, дополненные орнаментальными формами. Орнамент может состоять из геометрических, растительных, зооморфных, антропоморфных мотивов.

Изображения элементов в орнаментальной композиции решаются условно и декоративно. В композиционных схемах платка часто лежит принцип симметрии: может быть одна (вертикальная или горизонтальная), две, четыре, восемь осей симметрии. Таким образом, достигается статичность композиции, а доминанта совпадает с геометрическим центром платка. Виды композиций представлены на рисунках 15-16.



Расположение оси симметрии по диагонали придает динамичность композиции, при этом может быть использована зеркальная симметрия. Диагональная ось симметрии в композиции платков обусловлена способом ношения, когда хорошо читаются все углы. Представлено на рисунке 15.

Современные платки часто строятся по принципу асимметрии. В асимметричной композиции большое значение имеет выделение доминанты. Доминанта может быть организована разными средствами: формой, цветом, тоном, фактурой, направлением. В асимметричной и динамичной композиции доминанта может не совпадать с геометрическим центром, возможно расположение нескольких акцентов в одной композиции. Композиционное решение представлено на рисунке 16.

Традиционное композиционное решение платка, ограниченного орнаментальной каймой, может решаться по-разному. Кайма может быть сложной, многоуровневой, состоящей из нескольких орнаментальных поясов, может быть различной по рисунку с четырех сторон, иметь градиент.

На рисунках 17-18 представлены эскизы платочной композиции с изображением мечети и многоуровневой каймы разной ширины в нескольких колористических решениях.



Следующие эскизы, показанные на рисунках 19, 20 и 21, представляют собой поиск композиционных решений и изучение многообразия декоративных архитектурных элементов, представленных в убранстве Соборной мечети. Некоторые из них нашли свое отражение в итоговой работе.



Рис. 19. Графический поисковый эскиз пропорций элементов композиции

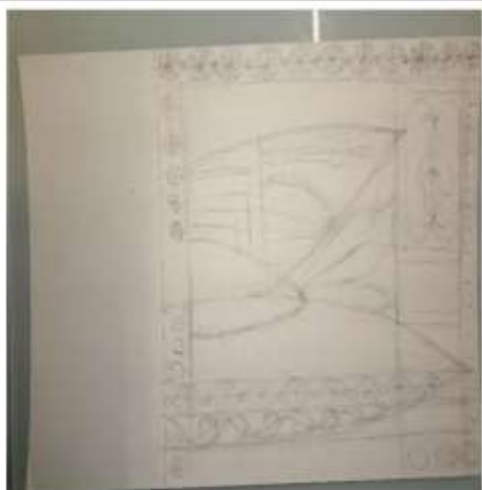


Рис. 20. Эскиз архитектурных мотивов.



Рис. 21. Эскиз архитектурных мотивов в цвете



Рисунок 22 – Графический эскиз платочной композиции



Рисунок 23 – Итоговый эскиз платочной композиции



Рисунок 24 – Итоговый эскиз платочной композиции

В процессе работы была выбрана композиция, изображенная на рисунке 24. В композиции присутствует силуэт Санкт-Петербургской Соборной мечети и ее стилизованных декоративных архитектурных элементов. Декоративные элементы представляют собой части декора из майолики на портале Соборной мечети, а также элементы окна, находящегося в портале.

Основными цветами были выбраны оттенки бирюзово-голубого, синего, оранжевого и коричневого, что отражает реальный колорит здания.

После переноса эскиза на бумагу и проработки карандашом общего контура композиции и деталей, лист покрывали основным цветом, а именно оттенками голубого, прорабатывалась многоуровневая кайма с заливками, растяжками в некоторых местах и узором в углах. Затем был послойно сделан силуэт мечети и намечены некоторые детали фасада. Далее были выполнены вертикальный орнамент слева и арка справа. В последнюю очередь был нанесен растительный орнамент в кайме. Техника с послойным наложением цвета и добавлением контура резервом используется в холодном батике, что и отражено в настоящей работе. На рисунках 23-24 представлены итоговые варианты композиций декора изделия.

В результате работы были получены два эскиза для создания художественного проекта текстильного изделия в технике холодного батика. Они являются платочными с многоуровневой каймой, включают условное изображение фрагмента фасада мечети и некоторые стилизованные орнаментальные детали и могут быть декором платка из шелковой ткани.

В ходе исследования были изучены история и художественные особенности Санкт-Петербургской Соборной мечети.

Были рассмотрены технические приёмы художественной росписи по ткани, выбрана технология для реализации творческого проекта.

В процессе работы была произведена трансформация элементов архитектуры Санкт-Петербургской Соборной мечети в орнаментальные и архитектурные мотивы для использования в процессе проектирования ткани, декорированной с использованием холодного батика. Были получены эскизы, которые могут быть использованы как основа для изготовления платков.

Анализ результатов исследования показал актуальность использования элементов архитектуры в проектировании декора тканей с использованием художественной росписи.

Список литературы

1. **Васильев Николай Васильевич**. 1875-1958. URL: <https://www.collections.totmamuz.ru/entity/PERSON/3716808?ysclid=m5vc2oan8t248218302> (дата обращения: 21.12.2024)
2. **Жигало М.Н. Самые известные храмы Санкт-Петербурга**. М.: Книга, 2011. – 288 с.
3. **Куракина, И. И.** Теория и история традиционного прикладного искусства: учебник и практикум для вузов. М.: Книга, 2024. – 414 с.
4. **Губина И.Н.** *Роспись по ткани: учебное пособие*. СПб.: СПГУТД, 2016. 128 с.

References

1. **Vasil'ev Nikolaj Vasil'evich**. 1875-1958. URL: <https://www.collections.totmamuz.ru/entity/PERSON/3716808?ysclid=m5vc2oan8t248218302> [Vasiliev Nikolai Vasilyevich, 1875-1958]. (date accessd: 21.12.2024)
2. **Zhigalo M.N.** *Samye izvestnye hramy Sankt-Peterburga* [Zhigalo M.N. The most famous temples of St. Petersburg]. Moscow. Kniga, 2011. 288pp. (in Rus.).
3. **Kurakina, I. I.** *Teorija i istorija tradicionnogo prikladnogo iskusstva: uchebnik i praktikum dlja vuzov* [Kurakina, I. I. Theory and history of traditional applied art: textbook and workshop for universities]. Moscow: Kniga, 2024. 414pp. (in Rus.).

УДК 687.1

В.В. Берестовая

ПОЧЕМУ ВИНТАЖ СНОВА СТАНОВИТСЯ АКТУАЛЬНЫМ

© В.В. Берестовая, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В данной статье рассматривается тема актуализации винтажного стиля в одежде, причины и природа возникновения тренда. Рассматриваются вопросы цикличности моды, связи моды и событий в мире, влияния общества на индустрию. Анализируются факторы современной картины мира, влияющие на возвращение винтажных фасонов в моду.

Ключевые слова: винтаж, мода, общество, цикличность, хенд-мейд, актуальность, искусство, музыка, фасоны, линии, ностальгия, события, перемены, мировоззрение, масс-маркет, независимость, потребление, экология

V.V. Berestovaya

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

WHY VINTAGE BECOMES RELEVANT AGAIN

This article discusses the topic of updating vintage style in clothing. The causes and nature of the trend are deeply analysed. The issues of the cyclical nature of fashion, the connection between fashion and events in the world, and the influence of society on the industry are considered.

The factors of the modern worldview that influence the return of vintage styles to fashion are researched.

Keywords: vintage, fashion, society, cyclicity, handmade, relevance, art, music, styles, lines, nostalgia, events, changes, worldview, mass market, independence, consumption, ecology.

Давно известен факт, что мода по своей природе циклична. Культовые силуэты, из-под пера великих кутюрье, различные события в мире, их влияние на жизнь и быт людей, искусство, всё это переплетается между собой, создавая очень живую, бурлящую стихию, но в тоже время подчиняющуюся очень последовательным и логичным принципам.

Когда человечество сталкивается с событиями, сокрушающими текущую действительность, например возгоранием военных действий, мир, в частности и мир моды, меняется под их влиянием. В образах людей появляются черты военного стиля – конструкции с чёткими линиями, жёстким плечевым поясом, без излишеств в крое, непрактичной пёстрости и деталей, отнимающих комфорт и удобство носки в повседневной жизни [1]. Это отражения духа эпохи, формирующейся событиями настоящего времени.

Почему происходит так, что тенденции модного мира имеют циклический характер? Когда в мире складывается та или иная ситуация, например кризис, это тянет за собой цепочку изменений во всех сферах жизни человека: меняются взгляды на потребление, возможности, переформируются ценности. Благодаря таким механизмам происходят изменения в различных направлениях искусств – музыканты хотят сказать в своих композициях о чём-то новом, художники вдохновляются новыми эмоциями, новой картиной мира.

Общество попадает под влияние этих новых течений, но и в свою очередь формирует их – получается, что искусство и люди существуют в симбиозе, они служат вдохновением друг для друга, толчком к переменам, и взаимно усиливают влияние одного на другое. Перемены мировоззрения в обществе и восприятие людей себя и того, что их окружает, меняется для них иногда незаметно, не как вспышка после события, вызывающего потрясение, а как плавный процесс, не заметный для самих людей.

Любые события, перемены, новые идеи, подчиняются законам природы – они зарождаются, растут, доходят до своего пика, и затухают. Выделяют понятие цикла моды, временные отрезки которого разнятся у исследователей. К тому же можно сказать, что сейчас этот промежуток явно сокращается, что связано с ускорением цикла жизни тренда: активная работа сетей масс-маркета позволяет людям очень быстро погрузиться в новинки, поэтому они быстрее доходят до своего пика и затухают.

Так почему же на сегодняшний день сложилась ситуация, что винтажный стиль одежды набирает актуальность? На это повлияло несколько факторов, из представленных выше.

Почему во время войн одежда населения принимала фронтовые черты? Военные усилия ставили рамки в индустрии моды, уменьшение ресурсов требовало сокращения расходов ткани, повышения эффективности кроя, типа и стоимости используемых тканей. Помимо этого, мировоззрение и одежда людей впитывали дух эпохи, становясь более сдержанными, строгими [2].

На сегодняшний день в России Специальная Военная Операция также оставляет след в нише одежды. Уход зарубежных брендов с полок магазинов повлёк глобальные изменения в индустрии.

Десятки лет с распада СССР наблюдается структурный кризис и неблагоприятная обстановка на отечественном рынке лёгкой промышленности, так как крупнейшие производства находились в приторможенном состоянии, что привлекло к возникновению цепочки проблем. Одна из главных – зависимость от импорта. Сейчас ткани импортируются в основном из Турции и Китая. Для производства одежды высокого качества, соответственно, необходимы высококачественные материалы. Цены на такие ткани очень высокие, из-за трудностей поставки и нестабильности курса валют. Поэтому стоимость изделий повышается, и покупательская способность потребителей падает. Ещё одним фактором, усложняющим процесс производства, сейчас является нехватка специалистов, вызванная массовым закрытием ранее успешных производств [3].

В сложившейся картине многие российские бренды сталкиваются с необходимостью перестроения бизнес-модели. Во-первых, это сокращение ассортимента премиального сегмента в связи отсутствием материалов необходимого качества и понижением покупательской способности потребителя. Во-вторых – для повышения конкурентоспособности и спроса от основной массы населения, производители в основном работают над сегментом базовой одежды сдержанных цветов. В связи с этим потребитель сталкивается с нехваткой и однообразием ассортимента.

Как вывод из этого анализа, мы имеем узкий ассортимент и понижение покупательской способности. Это, в свою очередь, приводит к следующим изменениям в обществе.

Люди переходят к осознанному потреблению. Базовый гардероб с возможностью составления различных сочетаний и дополнением небольшим количеством аксессуаров наиболее актуален. Значимость качества гардероба и изделий в нём преобладает над количеством, а винтажный стиль идеально подходит под это описание. «Неносибельные» тренды, такие как, например, экстремально необычные аксессуары или экстремальные разрезы, становятся менее распространёнными, всё меньшее количество людей имеет желание платить за вещь, которая будет надета всего несколько раз, учитывая цены на одежду и быстротечность трендов на сегодняшний день.

Но, конечно, несмотря на базовый характер носимых вещей, людям хочется выделяться. Все идут разными путями. Кто-то дополняет образ необычными аксессуарами ручной работы, которые не встретишь больше ни у кого. Кто-то вовлекается в набравшее сейчас большую популярность направление – кастом-перекрой, дополнение изделия новыми деталями, расписывание, создание неповторимого образа, подчёркивающего черты его обладателя. Кто-то и вовсе, шьёт или вяжет для себя эксклюзивную одежду [4].

Параллельно осознанности потребления актуальным является вопрос экологии. Люди осознают какое количество одежды производится и какой вред это наносит окружающей среде. При этом произведённые вещи надеваются несколько раз и выбрасываются. Это приводит к чрезмерному и нерациональному использованию природных ресурсов.

В связи с этим стали популярны секонд-хенды. Это позволяет сократить обороты утилизации одежды, даёт вторую жизнь вещам. К тому это ещё один способ выделиться – приобрести вещь, украшенную предыдущим хозяином. Ещё одним плюсом, не последним по значимости, являются доступные цены во времена с низкой покупательской способностью.

Говоря об актуальности винтажного стиля одежды, нельзя не упомянуть аспект положения женщин в обществе. Сейчас наступает тот период времени, когда женщины имеют такие же возможности и стремления, как мужчины. Они занимают лидирующие позиции во многих сферах жизни общества, активно развиваются в любых направлениях, стремятся к независимости. Такие тенденции в обществе вводят в актуальность соответствующие духу времени строгие форменные силуэты, олицетворяющие независимость, практичность, и при этом дающие возможности для подчёркивания индивидуальности.

Но всё же в это жёсткое цифровое время с бешеным ритмом жизни иногда хочется спрятаться, отдохнуть от него где-то в тишине и спокойствии. Это то, из-за чего чувство ностальгии преследует людей. Даже не успев прикоснуться к той эпохе, мы воспринимаем её как будто тёплое воспоминание по рассказам бабушек, картинкам и текстам из книг и интернета. Возможно, тогда жизнь и не была абсолютно спокойной и размеренной, но даже если это не так, то что было раньше, часто кажется чем-то лучше настоящего. Это чувство ностальгии присуще обществу на настоящий день.

Помимо событий, потрясающих действительность, есть механизмы, неявно меняющие восприятие людьми мира и себя, ностальгия относится именно к таким. В настоящее время скорость появления идеи равна скорости света – актуализация картин о предыдущих эпохах, блогеры, подхватывающие тренд и активно несущие его в массы и остальное медиапространство, всё это способствует распространению этого посыла в обществе.

Исходя из набора всех вышеупомянутых факторов и их взаимного влияния друг на друга, можно сделать вывод о том, что винтаж набирает свою актуальность, и соответствует духу настоящего времени и мировосприятия общества в нём.

Какие винтажные фасоны и детали кроя становятся популярными? Так как мода циклична после завершения цикла тренда, состоящего из зарождения, пика и затухания, жизнь идеи на этом не заканчивается. Происходит постепенное осмысление силуэта обществом. Когда наступает время, задающее определённую обстановку, образ готов вернуться с уже сформированным посылом.

Нельзя чётко сказать, что у руля стоит идея одной конкретной эпохи. Сейчас концептуальна именно философия прошлого, и на самом деле перед нами сочетание трендов разных эпох. Например, почерк девяностых: укороченные жакеты и бомберы, принты горошек, мелкая клетка, полоска. Жакеты с массивными подплечниками и спорт-шик из восьмидесятых.

Но всё-таки можно заметить, что наиболее актуален сейчас женственный и элегантный силуэт пятидесятых – стиль нью-лук. Его основной почерк – это выраженность талии, покатые плечи, расширенные юбки. Сочетание

элементов, контраст которых формирует наиболее выраженные женственные пропорции. Выраженное декольте, V-образный вырез, различные фасонные линии, подчёркивающие пластику фигуры, делают силуэт утончённым (рис. 1).



Рис.1. Одежда 50-х в стиле нью-лук [5], [6]

Большой вклад в развитие и широкое распространение этого стиля внесла Коко Шанель своими знаменитыми твидовыми костюмами. Свойства ткани позволяют создать прилегание к телу и при этом комфортность движений. Сейчас эти костюмы очень актуальны – они помогают девушкам выглядеть элегантно, и при этом комфортны и практичны в носке, что имеет огромную значимость в современном ритме жизни.

Выводы о распространённости нью-лука можно сделать и глядя на современные подиумы [7]. Недавняя коллекция Balmain имеет очень тесную связь со стилем пятидесятых. Явно читаемый силуэт дополняется современным прочтением, подчиняющимся идее нью-лука: силуэт с подчёркнутой талией, атласные блузы с V-образными вырезами, укороченные брюки, свойственные той эпохе, шарфы, элегантные шляпки (рис. 2).

Главными атрибутами данного стиля являются приталенный жакет и расширенная юбка. Как именно они выглядят, какая отделка в дополнение форме создаёт женственные черты образа?

Стержень данного стиля – линия талии. Она обязательно подчёркивается на жакете, например с помощью ба-ски. Ткань шерстяная костюмная либо твид. Отделка в виде прорезных карманов с клапанами, помогающими сделать силуэт визуально более тонким. Не застёгнутая нижняя пуговица борта, позволяющая подчеркнуть приталенность силуэта.

Юбка стиля нью-лук была расширенной, за счёт чего помогала увеличить визуальный контраст между талией и бёдрами и подчеркнуть женственные изгибы. На многих моделях нью-лук акцент падает на крупные пуговицы, которые могли располагаться не только на жакете, но и на юбке. Линия талии юбки слегка завышена, что позволяет визуально удлинить ноги. Для увеличения объёма бёдер может присутствовать оборка или складки [8].

Как говорил Кристиан Диор, без элегантной шляпки женщину нельзя считать полностью одетой. Так же образ могут дополнить длинные перчатки, крупные украшения, очки, как правило с заострёнными углами, шарфики.



Рис.2. Некоторые образы показа Balmain, осень-зима 2023/2024 г. [7]

Нью-лук внёс положительный вклад в общество, подарив дамам инструмент, с помощью которого они могли скрыть свои изъяны, подчеркнуть достоинства, и превратиться в роскошную элегантную девушку. Во времена, когда слабому полу необходимо проявлять силу, волевые качества, возлагать на себя большую ответственность, женщинам необходимо чувствовать себя прекрасными. Что сейчас, что 75 лет назад, сложилась именно такая ситуация в обществе [9]. Данный стиль одежды, как никакой другой, способен помочь в этом.

Появление нью-лука на свет стало спасением для женщин, уставших от бремени послевоенного периода. Но, помимо восторженности этим стилем, так же были мнения о его негативном влиянии. Приверженцы этой идеи считали, что новый образ, предлагаемый женщинам, превращал их из полноценной части общества в кукол, позиционируя их как украшение, красивую картинку, в погоне за которой леди были вынуждены заковывать себя в ужасно неудобные корсеты, носить непрактичные юбки и узкие приталенные жакеты и платья. Подобные разногласия сделали нью-лук ещё более сенсационным и широко известным.

Хоть мода и циклична, идеи возвращаются в моду уже не в первоизданном, а в переосмысленном виде. С того времени в обществе изменились многие устои и ценности. Сегодня проповедуются идея о свободе самовыражения, понимании и принятии себя. Люди надевают то, в чём они ощущают себя комфортно физически и морально. Поэтому сейчас, девушка в платье, подчёркивающем достоинства её фигуры, на каблуках и с шикарной укладкой воспринимается прохожими скорее успешной, уверенной в себе леди, идущей по своим делам, чем женой – украшением мужа.

Нью-лук в современном прочтении не требует обязательной осиной талии, он позволяет скорректировать её визуально, не надевая корсет. В связи с этим стиль стал более практичным. Для создания того-самого элегантного образа необходимо соблюсти силуэтную основу костюма, надев расширенную юбку и приталенный жакет или блузу. Подчёркивать линию талии можно различными поясами и фасонными линиями. Возможны даже варианты составления образов с брюками. Дополнение образа характерными аксессуарами, например шляпкой, лёгким шарфиком или перчатками, сделает идею нью-лука абсолютно узнаваемой.

Данный стиль позволяет одеваться, учитывая индивидуальные особенности человека. Он даёт возможность большого разнообразия отделки. Модели стиля нью-лук нередко имеют сложный крой, что позволяет подчеркнуть необходимые линии фигуры, и может помочь выделиться индивидуальностью конструкции. Современное прочтение пятидесятых даёт большой простор для экспериментов с сочетанием фактур тканей и силуэтов. К тому же данный стиль позволяет визуально корректировать фигуру, подчеркнуть достоинства и скрыть недостатки. При правильном применении нью-лук подходит большинству людей.

Научный руководитель: доцент кафедры конструирования и технологии швейных изделий, к.т.н., Бахтина Е.Ю.

Scientific supervisor: associate professor of the Clothing Products Design and Technology Department, PhD, Bakhtina E.Yu.

Список литературы

1. Дзеконьска-Козловская А. «Женская мода XX века» – М.: Лёгкая индустрия, 1977. – с. 296
2. Fashion in my shoes. Moda во время войны. URL: <https://www.fashioninmyshoes.com/post/war-and-fashion> (дата обращения: 30.03.2025)
3. Контур. Как российские производители одежды реагируют на санкции. URL: <https://journonline.msu.ru/articles/interview/moda-idet-po-krugu/> (дата обращения: 30.03.2025)
4. РБК Стиль. Как и почему хендмейд снова в моде? URL: <https://style.rbc.ru/items/5c6d315e9a7947cb4aa49304> (дата обращения: 31.03.2025)
5. Pinterest. This is what women used to wear in the 1940s and it was pretty damn stylish. URL: <https://ru.pinterest.com/pin/420875527684002079/> (дата обращения: 11.04.2025)
6. Pinterest. Стиль Нью-Лук (“New-Look”). URL: <https://ru.pinterest.com/pin/843017623998444428/> (дата обращения: 11.04.2025)
7. Дзен. Имиджмейкер NJBaudey. Стиль 1950-х в модных коллекциях осени-зимы 2023/2024. Возвращение женственного нью-лука. URL: https://dzen.ru/a/ZV_OmYfA4i3L_d6x?ysclid=m8yy2q2u41963876935 (дата обращения: 31.03.2025)
8. Nelva. История моды: Пятидесятые – десятилетие элегантности и нового взгляда на производство одежды. URL: <https://nelvamoda.ru/blogs/blog/istoriya-mody-pyatidesyatye-desyatiletie-elegantnosti-i-novogo-vzglyada-na-proizvodstvo-odezhdy> (дата обращения: 31.03.2025)
9. Lady.mail.ru: Легендарный New Look: что нужно знать. URL: <https://lady.mail.ru/article/494132-legendarnyj-new-look-cto-nuzhno-znat/> (дата обращения: 31.03.2025)

References

1. Dzekon'ska-Kozlovskaya A. Zhenskaya moda XX veka [Women's fashion of the XX century] – Moskva: Lyogkaya industriya, [Moscow: Light industry] 1977 – 296 pp
2. Fashion in my shoes. Moda vo vremya vojny. [Fashion in my shoes. Fashion during the war.] URL: <https://www.fashioninmyshoes.com/post/war-and-fashion> (date accessed: 30.03.2025)
3. Kontur. Kak rossijskie proizvoditeli odezhdy reagiruyut na sankcii. [Contour. How Russian clothing manufacturers react to sanctions] URL: <https://journonline.msu.ru/articles/interview/moda-idet-po-krugu/> (date accessed: 30.03.2025)
4. RBK Stil'. Kak i pochemu hendmejd snova v mode? [RBC Style. How and why is handmade back in fashion?] URL: <https://style.rbc.ru/items/5c6d315e9a7947cb4aa49304> (date accessed: 31.03.2025)

5. Pinterest. This is what women used to wear in the 1940s and it was pretty damn stylish. URL: <https://ru.pinterest.com/pin/420875527684002079/> (date accessed: 11.04.2025)

6. Pinterest. Stil'N'yu-Luk[StyleNewLook]("New-Look").URL: <https://ru.pinterest.com/pin/843017623998444428/> (date accessed: 11.04.2025)

7. Dzen. Imidzhmejker NJBaudey. Stil' 1950-h v modnyh kollekciyah oseni-zimy 2023/2024. Vozvrashchenie zhenstvennogo n'yu-luka [Dzen. The NJBaudey image maker. The style of the 1950s in the fashion collections of autumn-winter 2023/2024. The return of feminine New York.] URL: https://dzen.ru/a/ZV_OmYfA4i3L_d6x?ysclid=m8yy2q2u41963876935 (date accessed: 31.03.2025)

8. Nelva. Istoriya mody: Pyatidesyatye – desyatiletie elegantnosti i novogo vzglyada na proizvodstvo odezhdy [Nelva. Fashion History: The Fifties – a decade of elegance and a new look at clothing production.] URL: <https://nelvamoda.ru/blogs/blog/istoriya-mody-pyatidesyatye-desyatiletie-elegantnosti-i-novogo-vzglyada-na-proizvodstvo-odezhdy> (date accessed: 31.03.2025)

9. Lady.mail.ru: Legendarnyj New Look: chto nuzhno znat'. [Lady.mail.ru: The legendary New Look: what you need to know.] (date accessed: 31.03.2025)

УДК 725.4

А. А. Беспалова

ПРОМЫШЛЕННАЯ АРХИТЕКТУРА И ЭКОТРЕНД: АДАПТАЦИЯ ФАБРИК С УЧЕТОМ ПРИНЦИПОВ УСТОЙЧИВОГО ДИЗАЙНА В ПЕТЕРБУРГЕ

© А. А. Беспалова, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Статья посвящена проблеме адаптации промышленных объектов в условиях современного города с учетом принципов устойчивого дизайна. Рассматривается архитектура Санкт-Петербурга как пример гармоничного сосуществования исторической и индустриальной застройки. Анализируются причины утраты первоначальных функций промышленных зон и подчеркивается их потенциал для трансформации в культурные, общественные и жилые пространства. Особое внимание уделено устойчивому подходу к проектированию, включающему повторное использование ресурсов, снижение углеродного следа.

Ключевые слова: промышленная архитектура, устойчивый дизайн, экотренд, редевелопмент, "серый пояс", индустриальная архитектура, трансформация городской среды.

A.A. Bespalova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

INDUSTRIAL ARCHITECTURE AND ECOTREND: ADAPTING FACTORIES BASED ON SUSTAINABLE DESIGN PRINCIPLES IN SAINT-PETERSBURG

The article is devoted to the problem of adaptation of industrial facilities in a modern city, taking into account the principles of sustainable design. The architecture of St. Petersburg is considered as an example of the harmonious coexistence of historical and industrial buildings. The reasons for the loss of the original functions of industrial zones are analyzed and their potential for transformation into cultural, public and residential spaces is emphasized. Special attention is paid to a sustainable approach to design, including reuse of resources and reduction of the carbon footprint.

Keywords: industrial architecture, sustainable design, ecotrend, redevelopment, "gray belt", industrial architecture, urban environment transformation.

За последние 250 лет мир претерпел не одну промышленную революцию: механизация, изобретение электричества, затем компьютера, а теперь - робота и других инновационных технологий. Процессы захватывают всё, начиная от устройства производств, заканчивая тем, как это влияет на личную жизнь людей. Чтобы разобраться в этом и понять, как и откуда появляется тенденция проведения редевелопмента и экотренд, стоит обратиться к истории.

В Петербурге фабричные комплексы появлялись неразрывно с целыми жилыми районами. Это делалось для того, чтобы обеспечить доступ горожан к местам работы наиболее удобным способом и не затрачивать средства на обеспечение города транспортом, что в те времена было сделать сложно и практически невозможно. Так сформировались районы Кировского завода - жилой городок рабочих Путиловского завода, занимающий территорию между проспектом Стачек и Тракторной улицей, и район "Красного треугольника", находящийся между Старо-Петергофским проспектом, Обводным каналом, улицами Розенштейна и Ивана Черных. Однако со временем стало понятно, насколько плачевно обстоит жизнь рядом с каким-либо заводом (сильно страдают здоровье и качество жизни),

а также в силу нового технологического переворота и перехода общества на постиндустриальную ступень развития стали происходить значимые изменения в структуре “серого пояса” города.

Теперь не актуально поддержание связки “жилье - завод” - люди больше не нуждаются в жилье рядом с местом работы (заводом), так как даже работа с машиной может обеспечиваться удаленно через компьютерные технологии и приехать в нужное место - не проблема. Рабочие процессы оптимизируются, станок становится в разы меньше, соответственно для его установки так же необходимо намного меньше места. Крупные компании выходят на периферию города или далеко за его пределы, так как находиться на старых местах стало невыгодно и дорого.

Таким образом, освобождается большое количество площадей в центральной части города, за счет использования которой можно расширять структуру города. Так активно начало получать распространение такое явление, как редевелопмент - процесс обновления и реконструкции устаревших, заброшенных или неэффективно используемых городских пространств, направленный на улучшение функциональности, эстетики и экономической привлекательности районов. В петербургской практике он часто подразумевает собой либо полный снос старого и постройку новых жилых районов или бизнес-центров на тех территориях, либо получение зданиями новых функций, например, преобразование старых фабрик в общественные пространства, коворкинги, выставочные помещения. Благодаря таким процессам формируется “здоровая” городская среда, на карте появляются новые любимые жителями локации, представляющие собой целые культурные кластеры.

Аудитория и создатели подобных мест заинтересованы темой сохранения окружающей среды, принесении пользы городу, поэтому здесь часто фигурирует понятие “устойчивость”. Устойчивость - обширное понятие, охватывающее все сферы жизни общества, поэтому в реальности исполнить устойчивый проект, отвечающий всем “вызовам” среды сразу, довольно трудно. Однако данное понятие предполагает возможность гибкости и адаптивности по отношению к среде: застройке, историческим, социальным, культурным факторам и т.д.. [2]

Понятие “устойчивое проектирование” появилось в конце XX века, так как появилась понимание того, что необходимо обеспечить в целом возможность жизни будущим поколениям. В 1970-е гг. стали заметны последствия жизнедеятельности человека - оказались ясны исчерпаемость ресурсов планеты и начало климатических изменений.

Термин связывают с именами Дитер Рамс, Всеволод Абрамов, Виктор Папанек и др.. В течение жизни и ведения профессиональной деятельности они разрабатывали принципы устойчивого дизайна, создавали проекты, отвечающие требованиям эпохи.

Таким образом, можно сформулировать следующее: подход устойчивого проектирования - это подход к проектированию систем и процессов, который учитывает экологические, экономические и социальные аспекты, с целью создания продуктов, минимизирующих негативное влияние на окружающую среду, обеспечивающих экономическую эффективность и социальную справедливость и дающих возможность гармоничного сосуществования человека, текущего хода жизни и окружающей среды.

Рассмотрим основные принципы устойчивости в дизайне и проектировании:

- Использование экологически чистых и энергосберегающих технологий и материалов: Применение возобновляемых источников энергии, таких как солнечные панели и системы геотермального отопления, способствует снижению углеродного следа.
- Повторное использование материалов: Сохранение и реставрация существующих строительных элементов не только сохраняет историческую ценность, но и уменьшает объем строительных отходов.
- Снижение углеродного следа: Минимизация выбросов CO₂ за счет локального производства материалов и использования экологически чистых технологий.
- Рациональное управление ресурсами: Эффективное использование воды и энергии, внедрение систем сбора дождевой воды и энергоэффективного освещения.
- Учет воздействия продукта на окружающую среду и его жизненного цикла: Проектирование с учетом долговечности и возможности последующей переработки материалов.
- Учет социальных и экономических аспектов: Создание пространств, способствующих развитию местного сообщества и малого бизнеса, обеспечивающих рабочие места и стимулирующих экономику района.
- Обеспечение доступности продукта для всех категорий пользователей: Проектирование с учетом потребностей различных групп населения, включая маломобильных граждан.
- Поскольку развитие методов, инноваций и технологий продолжается, важно поддерживать обмен опытом в мировой практике архитектуры и дизайна, чтобы достичь еще большей доступности, дальше улучшать качество жизни людей и снижать степень негативного воздействия города, строительства и архитектуры на окружающий мир.

Один из главных способов использования принципов устойчивого дизайна в архитектуре - интеграция экологически чистых элементов, например, зеленых крыш, которые используют растительность для изоляции зданий, уменьшения ливневого стока, улучшения качества воздуха и снижения потребления энергии обеспечивая тень и изоляцию. [6]

Еще одним эффективным приемом устойчивого дизайна является использование водопроницаемого покрытия. Это позволяет воде просачиваться через поверхность в нижележащую почву, уменьшая сток и вероятность наводнений. Водопроницаемое покрытие улучшает качество почвы и поддерживает рост растений, способствуя созданию более устойчивого и привлекательного ландшафта. [6]

Нельзя не отметить способ максимального сохранения природных растительных и ландшафтных особенностей участка. Благодаря этому сохраняется целостность экосистемы. Часто местные растения лучше адаптируются к среде и требуют меньшее количество воды и удобрения. [6]

Ознакомившись с теорией, стоит перейти к конкретным примерам наделения бывших фабрик новыми функциями в Петербурге. На самом деле, реализовано не так много проектов по теме, однако есть и очень удачные случаи.

Пожалуй, «Севкабель Порт» - пример самого востребованного горожанами и развивающегося пространства. (Рис. 1 - 3). Это проект преобразования исторического «серого пояса» гавани Петербурга в общественное культурно-деловое пространство. «Севкабель Порт» открылся в сентябре 2018 года и продолжает развиваться до сих пор. История проекта началась в 2017 году, когда руководство завода «Севкабель», который располагал большими производственными площадками по обе стороны Кожевенной линии, принял решение о переносе фабрики на другой адрес. Освободившиеся площадки у Финского залива, исторической территории кабельного завода «Сименс и Гальске», с которого начался современный «Севкабель», было решено преобразовать в новое общественное пространство. Примером для развития послужил успешный опыт освоения бывших промышленных зон в европейских городах, где на месте верфей, фабрик и складов открывались современные городские пространства, которые гармонично сочетают исторический, архитектурный и социальный контекст, а также деловую активность. Для реализации проекта был выбран метод поэтапного освоения объекта - это значит, что проект продолжает развиваться до сих пор. [7]



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Также значительной точкой притяжения в городе является парк «Новая Голландия». (Рис. 4 - 5). История острова богата и начинается аж в 1719 году. В это время Пётр I создал там склад для хранения корабельного леса, доставляемого для строительства кораблей по каналу, протекающего на месте нынешнего Конногвардейского бульвара. В начале XIX века здесь была возведена для военных моряков. Позднее оборудована лаборатория по производству бездымного пороха и опытовый бассейн. В 1900 году в бассейне проводили испытания первой российской подводной лодки. В 1915 году на Новой Голландии смонтирована радиостанция, которую использовали большевики во время Октябрьской революции. В 30-х годах прошлого века на базе опытового бассейна был создан научно-исследовательский

институт военного кораблестроения, где разрабатывали и испытывали сторожевые корабли и подводные лодки. Во время Второй мировой войны остров попадал под обстрелы. Большинство зданий было повреждено или разрушено, в том числе бассейн и радиостанция. После войны на территории располагались склады Военно-морского флота.

Новейшая история Новой Голландии началась в 2011 году, когда остров впервые был открыт для посещения. В ходе экспериментальных временных программ «Лето в Новой Голландии», происходивших с 2011 по 2013 год удалось провести большое социальное исследование с целью определения возможных функций будущего проекта. Оно выявило целевую аудиторию, портрет посетителей и прочие важные факторы, которые дали возможность дальнейшего планирования. Благодаря успеху временных программ было принято решение отказаться от первоначальной идеи застройки пустующей территории и организовать городской парк с современной и удобной инфраструктурой. Остров по-прежнему будет площадкой для проведения культурных программ и больших городских проектов. За короткий период существования летних программ стало понятно, что такая площадка жизненно необходима городу, в связи с чем процесс реставрации и запуска проекта было решено разделить на этапы, для того чтобы вести реставрационные работы, не препятствуя работе парка. В дальнейшем здесь планируется разместить не только коммерческие проекты, но и культурные и образовательные центры, научные лаборатории, а также выставочные пространства, к программированию которых будут привлечены молодые и начинающие специалисты. Главным аттракционом для детей стала детская площадка – макет каркаса фрегата «Петр и Павел» в увеличенной версии [8].



Рис. 4



Рис. 5

Нынешний планетарий находится в Главном газовом заводе Общественного столичного освещения по адресу наб. Обводного канала, 74. Комплекс строился по заказу «Общества столичного освещения» под руководством главного архитектора Р. Б. Бернгарда. Постройка оценивалась современниками как образцовая. Завод существовал с целью освещения улиц Санкт-Петербурга. Завод включает четыре газгольдера (ёмкость для приёма, хранения сжиженного углеводородного газа под избыточным давлением и его выдачи в распределительные газопроводы) и несколько кирпичных строений для вспомогательных служб. Первые два газгольдера, цилиндрический и полигональный, были построены в 1858 - 1862 гг.. В 1884 году Бернгард вместе с сыном Вильгельмом построил ещё два, один из них, круглый, высотой 20 метров и диаметром 42 метра. Свою функцию газгольдеры утратили уже в 1910 году. После революции зданиями владел завод «Композит» (производство инструментов, производство изделий порошковой металлургии). Долгое время для них не могли найти рациональное применение, в них размещались мастерские, склады и парковки; в 2017 году в главном газохранилище был размещён планетарий (Рис. 6 - 8) (с самым большим геодезическим куполом в мире), а в остальных развивается креативное пространство. [9]



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8

В пример редевелопмента под офисные помещения можно привести проект реставрации здания Управления городского телефона и телеграфа (Рис. 9 - 11). Проект новой реконструкции начался в 2020 году. Арендатор всех площадей был известен заранее – офис компании «ЭР-Телеком». Шестиэтажное здание в стиле неоклассицизма расположено в историческом центре Санкт-Петербурга, недалеко от Исаакиевского собора и Невского проспекта. В основе дизайн-идеи лежит отражение связи классики и современности, создающее атмосферу скорости, динамики и инноваций. В проекте редевелопмента исторического здания Телеграфа историческая ценность и технологический прогресс гармонично сосуществуют и дополняют друг друга. Здание Управления городского телефона и телеграфа Санкт-Петербурга является объектом культурного наследия и занимает целый квартал с внутренними дворами между двумя улицами. Комплекс состоит из нескольких корпусов конца XIX – начала XX века. С начала 1800-х годов на этом участке располагались строения, где размещались служебные квартиры сотрудников Почтамта. В 1859 году здания были переданы для нужд Телеграфного управления. В период с 1860 по 2001 год здесь находилось Управление городского телефона и телеграфа. В рамках редевелопмента проведена реставрация фасада и полная реорганизация внутренних пространств с учетом исторической ценности объекта. Пространство атриума сочетает функциональность,

комфорт и стиль, создавая идеальное место для работы, встреч и отдыха. Зона нового call-центра расположена там, где когда-то трудились телефонистки, знакомые сейчас по художественным фильмам. Эта связь времен формирует особую атмосферу и напоминает о прошлом, когда связь осуществлялась только через провода. [10].



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11

Подводя итог могу сказать, что связка «промышленная архитектура и устойчивый дизайн» обладает значительным потенциалом для дальнейшего развития. С учетом глобальных экологических вызовов и стремления к устойчивому развитию, адаптация промышленных объектов может стать ключевым инструментом в создании экологически ответственных и социально ориентированных городских пространств. Будущие проекты могут сосредоточиться на интеграции инновационных технологий, таких как умные системы управления зданиями и использование возобновляемых источников энергии, а также на создании многофункциональных пространств, отвечающих разнообразным потребностям городского населения.

Таким образом, адаптация промышленных объектов с учетом принципов устойчивого дизайна не только способствует сохранению культурного наследия, но и открывает новые возможности для экологически и социально устойчивого развития городов.

Научный руководитель: Доцент кафедры дизайна пространственной среды, Кашуба Ю. В.

Список литературы

1. Реконструкция промышленной архитектуры Санкт-Петербурга начала XX века на примере территории пивоваренного завода «Бавария»: потенциал неиспользуемой территории и подходы к адаптации. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rekonstruktsiya-promyshlennoy-arhitektury-sankt-peterburga-nachala-xx-veka-na-primere-territorii-pivovarenno-zavoda-bavariya> (дата обращения: 10.04.2025)
2. Устойчивая архитектура. URL: <https://softculture.cc/blog/entries/articles/on-sustainability> (дата обращения: 10.04.2025)
3. Устойчивое проектирование: от Гамбурга до Сингапура. URL: <https://archi.ru/tech/72901/ustoichivoe-proektirovanie-ot-gamburga-do-singapura> (дата обращения: 10.04.2025)
4. Проблемы сохранения индустриального наследия: историческая ценность и перспективы современного использования (на примере завода «Красный гвоздильщик» и фабрики «Красное знамя»). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problems-sohraneniya-industrialnogo-naslediya-istoricheskaya-tsennost-i-perspektivy-sovremennogo-ispolzovaniya-na-primere-zavoda> (дата обращения: 10.04.2025)
5. М. С. Штиглиц. Промышленная архитектура Петербурга в сфере «индустриальной археологии». Книга, 2003, 8 - 10 с.
6. Устойчивый ландшафтный дизайн в проектировании. URL: <https://constructive-voices.com/ru/устойчивое-озеленение-в-дизайне-зданий-за-пределами-эстетики/> (дата обращения: 11.04.2025)
7. Севкабель Порт. URL: <https://sevcableport.ru/ru> (дата обращения 11.04.2025)
8. Новая Голландия: о проекте. URL: <https://www.newhollandsp.ru/information/about-the-project/> (дата обращения: 11.04.2025)
9. Планетарий 1 | Санкт-Петербург. URL: <https://www.planetarium.one/> (дата обращения: 11.04.2025)
10. Редевелопмент здания Телеграфа, Санкт-Петербург. URL: <https://archi.ru/projects/russia/19943/redevelopment-zdaniya-telegrafa-sankt-peterburg> (дата обращения: 11.04.2025)

References

1. *Rekonstruktsiya promyshlennoi arhitekturi Sankt-Peterburga nachala XX veka na primere territorii pivovarenno-zavoda "Bavariya": potencial neispol'zuemoi territorii i podhodi k adaptatsii*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rekonstruktsiya-promyshlennoy-arhitektury-sankt-peterburga-nachala-xx-veka-na-primere-territorii-pivovarenno-zavoda-bavariya> [Reconstruction of the industrial architecture of St. Petersburg at the beginning of the XX century on the example of the territory of the brewery "Bavaria": the potential of unused territory and approaches to adaptation]. (date accessed: 10.04.2025)
2. *Ustoichivaya arhitektura*. URL: <https://softculture.cc/blog/entries/articles/on-sustainability> [Sustainable architecture]. (date accessed 10.04.2025)
3. *Ustoichivoye proektirovaniye: ot Gamburga do Singapura*. URL: <https://archi.ru/tech/72901/ustoichivoe-proektirovanie-ot-gamburga-do-singapura> [Sustainable design]. (date accessed: 10.04.2025)
4. *Problemi sohraneniya industrialnogo naslediya: istoricheskaya cennost' i perspektivi sovremennogo ispol'zovaniya (na primere zavoda "Krasnyi гвоздильщик" i fabriki "Krasnoye znamya")*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problems-sohraneniya-industrialnogo-naslediya-istoricheskaya-tsennost-i-perspektivy-sovremennogo-ispolzovaniya-na-primere-zavoda> [Problems of preserving industrial heritage: historical value and prospects of modern use (on the example of the Krasny Gvozhdilshchik factory and the Krasnoye Znamya factory)]. (date accessed: 10.04.2025)
5. М. С. Штиглиц. *Promyshlennaya arhitektura Peterburga v sfere "industrial'noi arheologii"* [Industrial architecture of St. Petersburg in the field of "industrial archeology"]. Книга, 2003, 8 - 10 pp. (in Rus.).
6. *Ustoichiviy landshaftniy design v proektirovani*. URL: <https://constructive-voices.com/ru/устойчивое-озеленение-в-дизайне-зданий-за-пределами-эстетики/> [Sustainable landscape design in design] (date accessed: 11.04.2025)
7. *Sevcabel' Port* [Sevcabel Port]. URL: <https://sevcableport.ru/ru> (date accessed: 11.04.2025)
8. *Novaya Gollandiya: o proekte*. [New Holland: about the project]. URL: <https://www.newhollandsp.ru/information/about-the-project/> (date accessed: 11.04.2025)

9. *Planetarii 1* | Sankt-Peterburg. [Planetarium 1 | Saint-Petersburg]. URL: <https://www.planetarium.one/> (date accessed: 11.04.2025)
10. *Redevelopment zdaniya Telegrafa, Sankt-Peterburg*. [Redevelopment of the Telegraph building, St. Petersburg]. URL: <https://archi.ru/projects/russia/19943/redevelopment-zdaniya-telegrafa-sankt-peterburg> (date accessed: 11.04.2025)

УДК 004.92:004.774:[004.738.5:004.42]:336.719

С.А. Бусыгина

ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ ДАШБОРДОВ И ИНФОГРАФИКИ В БАНКОВСКИХ МОБИЛЬНЫХ ПРИЛОЖЕНИЯХ

© С.А. Бусыгина, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В данной статье рассматриваются понятия дашборда и инфографики, их применение в различных сферах. В процессе исследования выясняются отличительные особенности данных графических компонентов, а также сходства. В статье затронута специфика построения инфографики и дашборда., наблюдается их активное внедрение в мобильные приложения, в том числе и в онлайн-банкинг, рассматриваются конкретные примеры банковских мобильных приложений, какую роль дашборд и инфографика играют внутри них и как облегчают пользовательский опыт.

Ключевые слова: дашборд, инфографика, особенности построения дашбордов и инфографик, мобильные приложения, особенности банковских приложений, применение инфографик и дашбордов в банковских приложениях.

S.A. Busygina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

FEATURES OF CONSTRUCTING DASHBOARDS AND INFOGRAPHICS IN BANKING MOBILE APPS

This article discusses the concepts of dashboards and infographics, their application in various fields. In the process of research, the distinctive features of these graphic components, as well as similarities, are revealed. The article touches upon the specifics of constructing infographics and dashboards, their active implementation in mobile applications, including online banking, is observed, specific examples of banking mobile applications are considered, what role dashboards and infographics play within them and how they facilitate the user experience.

Keywords: dashboard, infographics, features of dashboard and infographic construction, mobile applications, features of banking applications, use of infographics and dashboards in banking applications.

Введение

В современном мире цифровизации банковские мобильные приложения играют ключевую роль в предоставлении финансовых услуг. Добиться успешного результата взаимодействия пользователя со сложной информацией и быстрое восприятие им объемных данных можно путём визуализации через различные виды графических компонентов для интерфейсов, таких как инфографика и дашборд.

Целью данного исследования является рассмотрение особенностей построения этих элементов интерфейса в банковских мобильных приложениях. Реализовать это возможно через разбор и анализ конкретных примеров. Для достижения поставленной цели, необходимо решить следующие задачи:

- сформулировать определения двум понятиям, таким как дашборд и инфографика;
- определить их функции, изучить преимущества и особенности построения;
- сделать вывод о том, что их объединяет;
- научиться различать на практике данные графические компоненты;
- рассмотреть нишу банковских приложений и найти примеры использования в них дашбордов и инфографики;
- сделать выводы касательно необходимости применения инфографики и дашбордов и пользы для пользовательского опыта.

Определение дашборда. Функции, преимущества и особенности построения

Дашборд — это интерактивная аналитическая панель, графический интерфейс. Благодаря данному инструменту на одном экране можно наблюдать все ключевые метрики, показатели целей или процессов. С их помощью можно выявлять и анализировать тренды и изменения. Удивительно, что мы сталкиваемся с дашбордами каждый день. Приборная панель в автомобиле или графики активности в приложении фитнес-браслета — всё это является дашбордами [1].

Чем же так удобны данные интерактивные панели и в чём их преимущества? Начнём с графического представления — это графики, диаграммы и таблицы, то есть представление данных для пользователя в понятной и наглядной форме. Ещё один важный аспект — это возможность взаимодействия с этими данными. Здесь пользователь,

применяя фильтры, сортирует выбранную информацию и может анализировать её. Также данные автоматически обновляются, что позволяет отслеживать все тенденции и изменения. Стоит отметить и универсальность дашбордов, они могут быть настроены под конкретные задачи и под определенных пользователей для самых различных сфер деятельности, например, ежедневно дашборд используют многие аналитики и маркетологи для отслеживания ключевых бизнес-показателей, они помогают более легко понимать динамику процессов и быстро выявлять проблемные моменты, и также визуализировать результаты анализа данных в удобной для восприятия форме. Дашборды внедряют не только в рабочие процессы, но и в обычные пользовательские интерфейсы. Стоит отметить, что не всегда они должны быть сложно наполненными.

Что включает в себя дашборд или ключевые особенности построения, применяемые на практике. Обычно структура дашбордов представляет собой ряд шаблонных компонентов, а дизайн-решения имеют свои правила, делая данную аналитическую панель интуитивно понятной для восприятия человеческим глазом. В структуре всегда имеется заголовок, который содержит название, логотип компании (если он есть) и может включать навигационные компоненты. Основные элементы дашборда — это виджеты в виде графиков, таблиц, карт и диаграмм данных. Присутствуют индикаторы, отображающие числовые значения ключевых показателей, которые каким-либо образом меняются. Фильтры, где можно выбрать нужный период, конкретный регион, подразделение или продуктовую линейку. Легенды, поясняют что представляет собой определенный цвет или область на виджете. Внизу дашборда присутствует футер, где есть дополнительная информация и расшифровки, если они необходимы.

Для разработки дизайн-решения дашбордов, следует помнить, что оформление должно быть простым и понятным, без лишней нагруженности информацией, лучше убрать или сократить длинный текст и оформить его читабельными на всех устройствах шрифтами, поскольку использование рассматриваемого интерактивного элемента подразумевается и на малых экранах. Важно выбирать контрастные цветовые схемы для выделения ключевой информации и создания визуального баланса.

Итак, главная цель дашбордов — это предоставить пользователям быстрый и понятный доступ к информации, что позволяет отслеживать изменения в кратковременный срок и принимать оперативные решения. Для этого используются наглядные визуальные оформления данных и интерактивность с обновлением в режиме реального времени.

Определение инфографики. Функции преимущества и особенности построения.

Перейдем к еще одному удобному способу представления данных. Инфографика — эффективный способ подачи данных, в котором сочетаются текстовый и графический форматы. Главная задача инфографики — наглядно показать большой объем данных в виде привлекательной картинки. Инфографика помогает привлечь внимание пользователя, её проще воспринимать и удобнее запоминать, чем длинный неструктурированный объем информации [2]. Нам часто встречаются различные виды инфографики в повседневной жизни: карты, древо жизни, различные списки и сравнения.

Преимущества инфографики заключаются в лаконичном и интересном объяснении тем, сложных фактов. Немало важным отмечается экономия места на ресурсе. Для пользователя, как и в дашборде, это простое и быстрое восприятие информации, благодаря визуализации. Инфографику используют и в качестве коммерческих целей, например, чтобы повысить узнаваемость бренда.

Особенности построения. Перед созданием инфографики проводится анализ ЦА и предметной области, для которой выполняется инфографика, после чего решается, какой дизайн будет наиболее подходящий, однако существует ряд правил, которые стоит придерживаться вне зависимости от анализа. Не стоит перегружать инфографику текстом, главная её идея должна легко и быстро считываться. Взамен текста можно добавлять иконки, изображения и графики для добавления информативности и визуальной наполненности текста. Для цветов и шрифтов должно выполняться единое для всего цифрового контента правило — корректное отображение на различных устройствах, при этом следует придерживаться единой стилистики на протяжении всей инфографики. Не стоит забывать об акцентах и важных моментах, их можно выделять при помощи ранжирования текста или делать выбранным акцентным цветом. Оригинальные идеи и визуальные решения для привлечения внимания являются немало важным фактором для создания качественного графического компонента.

Также и структура инфографики имеет свои схожие особенности, применяемые на практике. Например, всегда прослеживается однозначность и определённость темы, то есть инфографика посвящена одной конкретной теме. Это делается для того, чтобы не перегрузить пользователя большим объемом информации и не сделать её еще более запутанной и непонятной. Важно структурировать данные внутри инфографики по следующим правилам:

- наличие логической последовательности, где пользователь может легко следовать за повествованием. Для этого используются привычные схемы чтения, например, сверху вниз или слева направо, чтобы улучшить восприятие;
- разделение на группы или блоки по общей теме, представленной в заголовке с применением визуальных элементов: линии, формы. Это упрощает навигацию и помогает быстро найти нужную информацию. Сюда же можно добавлять иллюстрации или другой контент, который каким-либо образом связан с текстовым блоком.
- использование размера, цвета и расположения элементов для выделения наиболее важных данных. Визуальная иерархия помогает направлять внимание аудитории.

Представлять инфографику можно в виде разных графических структурах: списки, таблицы, сравнения, истории в картинках, многослойность, точка фокуса внимания. Часто создаются наброски и прототипирование для

возможности проверить разные варианты отображения информации для выбора наиболее удачного из большого количества реализованных.

Сходства и основные различия дашбордов и инфографики

Рассмотрев два важных элемента для пользовательских интерфейсов, можно сделать вывод, что между ними есть некоторые общие сходства, оба они направлены на облегчение воспринимаемости информации пользователем, посредством визуализации части данных разными способами, будь то сочетания текстового контента с иллюстрациями, разные графики и таблицы.

Однако есть ряд отличий, благодаря которым в дальнейшем можно однозначно различать эти элементы между собой:

- дашборды зачастую интерактивны, есть возможность фильтровать данные, менять масштаб и исследовать различные аспекты, инфографика же остаётся статичной;
- детализация в некоторых видах дашбордов очень подробна и вмещает в себя сразу несколько графиков/таблиц/сравнений, если это требуется для анализа сферы, инфографика больше направлена на простоту;
- дашборды – обновляемы, точнее информация в них терпит изменения, инфографика же, как уже отмечалось ранее – статична, значит и в режиме реального времени никак не изменяется.

Банковские мобильные приложения и их особенности

После рассмотрения и анализа двух понятий, перейдём к описанию сферы онлайн-банков. Последние несколько лет люди привыкли решать свои финансовые вопросы в чате приложения, а не в очереди отделения. Мобильный банкинг в 2024 году стал обыденностью, поскольку значительно аккумулирует в одном месте и упрощает весь сложный банковский процесс. Онлайн-банки постоянно развиваются и обновляются, с каждым разом всё больше удовлетворяя желания клиента.

Непосредственно сами банковские мобильные приложения представляют собой программные решения, которые позволяют пользователям управлять своими банковскими счетами, переводить средства, оплачивать счета и получать доступ к различным финансовым услугам с помощью смартфона или планшета [3]. Основные функции, которые должно выполнять современное мобильное приложение банка, чтобы оставаться конкурентоспособным и нести пользу пользователям, следующие:

- гибкая аутентификация пользователя, которая не прерывает путь клиента, но в то же время надежна и безопасна;
- пуш-уведомления или смс обо всех действиях со счетом и картами клиента;
- чат-боты и клиентская поддержка 24/7;
- дистанционное открытие банковских продуктов: карты, счета, кредиты;
- удобные переводы и платежи по номеру телефона и карты;
- наглядный анализ расходов и контроль движения средств;
- удобный поиск банкоматов, либо офисов [3].

Чтобы обеспечить выполняемость данных довольно сложных процессов и задач, банковским приложениям требуется находить новые методы для упрощения воспринимаемости пользователем большого объема информации. Поэтому здесь так часто прибегают к использованию рассматриваемых выше графических компонентов дашбордов и инфографики, главной целью которых отобразить информацию в виде простой картинки.

Применение рассматриваемых графических компонентов в банковских приложениях: рассмотрение примеров

Рассмотрим на конкретных примерах мобильных приложений банков, как и для каких целей разработчики внедряют данные графические интерфейсы. Первое рассматриваемое мобильное приложение – Сбербанк. На рис. 1 и рис. 2 представлены различные варианты дашбордов, все они направлены на демонстрацию изменяющейся тенденции финансов. Построение структуры: везде присутствует заголовок. Есть и навигационные компоненты для перемещения между разделами: расходы и зачисления на рис. 1, и «на сегодня»/ «динамика» на рис. 2. Визуализация данных представляется в виде диаграмм, где каждый цвет отвечает за определенный спектр данных. Ниже отображаются легенды для пояснения. Стоит отметить, как логично, с точки зрения иерархии важности, оформлен текст. Пользователь ясно понимает, что есть заголовок, какие компоненты подвержены кликабельности, а какой текст является поясняющим и принадлежит подписям. Для этого важную роль играет и цветовое оформление, состоящее не более чем из 3 контрастных цветов, которые подчеркивают ключевые акценты и не перегружают излишним.

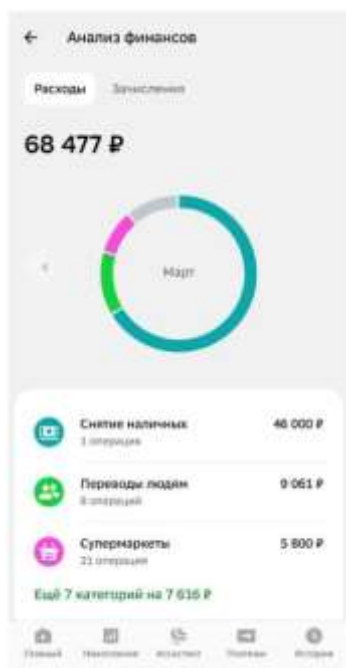


Рис. 1. Дашборд «Анализ финансов»

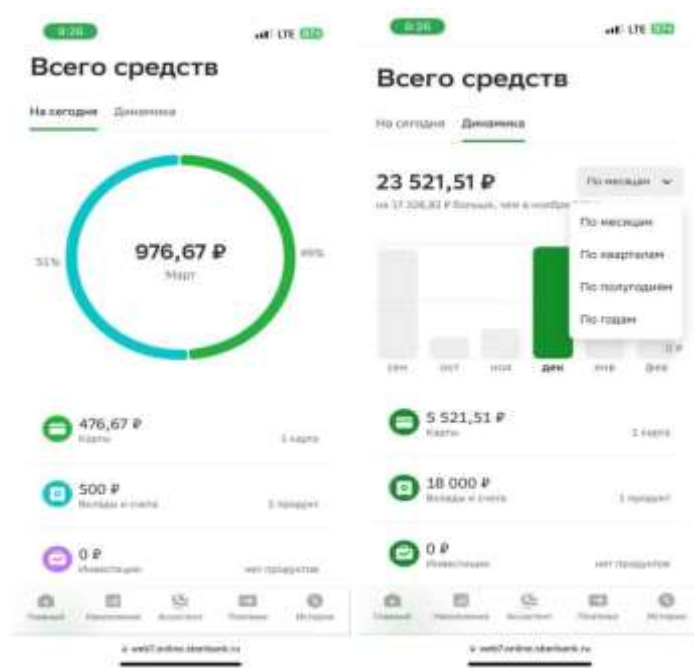


Рис. 2. Дашборд «Всего средств»

Перейдем к рассмотрению инфографики на данном ресурсе. Графический компонент, представленный на рис.3 у Сбербанка играет некоторую продающе-коммерческую роль. Здесь Сбербанк демонстрируют уникальные предложения платёжного счёта, подводя клиента к кнопки целевого действия: открыть счёт. Так клиент в очень удобном формате знакомится с возможностями и всей нужной информацией. Также создаётся впечатление заботы и лояльности компанией о пользователе. Мы видим, как наблюдаются некоторые характерные черты инфографики: есть информационное объяснение и повествование, превращая коммерческий текст в небольшую историю, каждый блок текста подкреплён поясняющей иллюстрацией. Также оформление придерживается общему фирменному стилю Сбербанка.

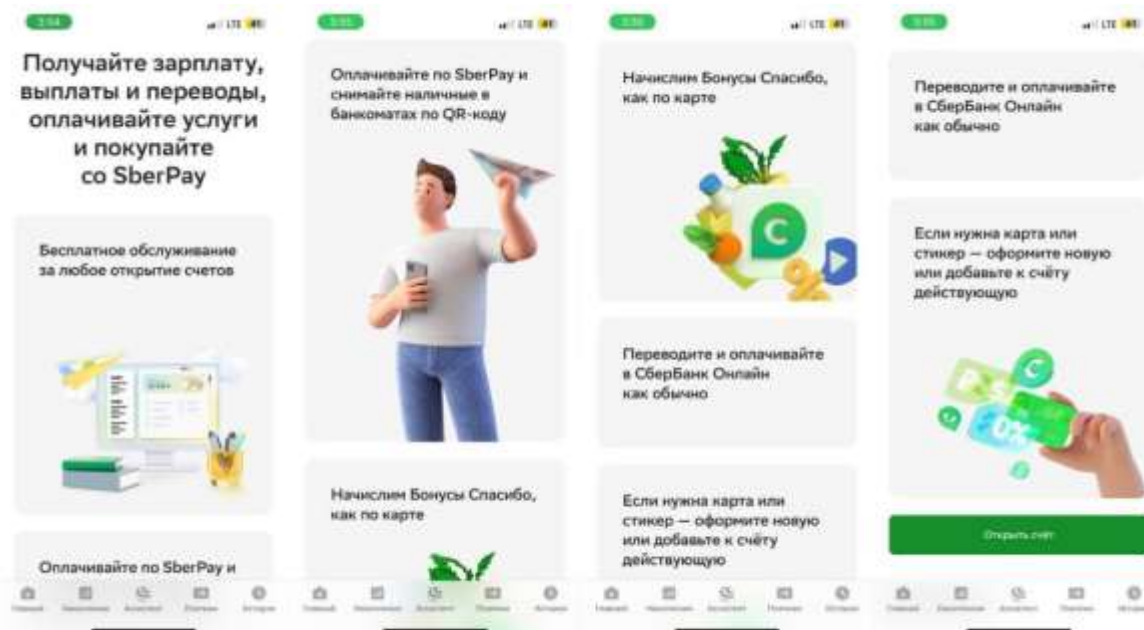


Рис. 3. Инфографика «УТП платёжного счёта»

Вторым выбранным банковским мобильным приложением стал ВТБ Онлайн. В качестве дашборда выбрана финансовая аналитика, а именно анализ расходов, расположенная на рис. 4. В структуре графического компонента отмечается стандартное наличие заголовка, навигационных элементов для перемещения между визуализациями диаграмм в 2х вариантах, пользователь может самостоятельно выбрать наиболее удобную для него. При наведении

наличие подписей, когда и какой платеж был совершен. Также реализована фильтрация для отображения только интересных данных.



Рис. 4. Дашборд «Расходы и поступления»

На рис. 5 находится небольшая инфографика, демонстрирующая основные характеристики услуги. Данная инфографика также выполняет продаще-коммерческую функцию для банка, поскольку ожидается нажатие пользователем кнопки целевого действия. Суть инфографики легко и быстро считывается: на небольшом фрейме расположена основная информация о кредите, что первоначально нужно знать пользователю. Добавлена иллюстрация для пояснения идеи. Произведена работа и над текстом с помощью ранжирования, выбора начертания и цветового оформления. Также реализация инфографики придерживается фирменной стилистики ВТБ.



Рис. 5. Инфографика «Кредит наличными от ВТБ»

Таким образом, применение инфографики и дашбордов можно найти в стандартных банковских мобильных приложениях, что говорит о спросе на интеграцию этих компонентов в мобильные приложения данной сферы. Они повышают комфорт пользователя при взаимодействии внутри приложения на протяжении всей работы и решения их задач. Привлекают своим визуальным решением на удержании внимания пользователя и помогают решать продающе-коммерческие задачи.

Заключение

В результате исследования удалось сформулировать понятия двум элементам пользовательского интерфейса – дашборду и инфографике. Были выявлены их основные функции, преимущества и особенности построения. Оказалось, что данные элементы очень схожи, оба направлены на облегчение пользовательского опыта, однако дашборды

чаще интерактивны и всегда обновляемы в режиме реального времени. Следующим шагом были рассмотрены банковские мобильные приложения, их функции и задачи, было выяснено, что для упрощения решения тяжелых финансовых задач внутри них, разработчики часто внедряют дашборды и инфографики. Это было доказано на примере двух мобильных приложений, таких как Сбербанк и ВТБ.

Так, ключевые особенности успешного построения дашбордов включают интуитивно понятный интерфейс, представление в виде легко-читаемых таблиц или диаграмм и возможность интерактивности через фильтры и навигационные компоненты. Инфографика, в свою очередь, должна быть логически структурированной и визуально привлекательной, чтобы облегчать восприятие данных.

Применение этих инструментов помогает не только быстро удовлетворить потребности пользователей, но и повысить лояльность клиентов к продукту или услуги. В современном мире, где с каждым днём на рынке появляется всё большее количество банков, качественная визуализация данных в финансовых мобильных приложениях становится важным конкурентным преимуществом.

Научный руководитель: старший преподаватель кафедры цифровых и аддитивных технологий, Славникова Мария Александровна

Supervisor: Senior Lecturer of the Department of Digital and Additive Technologies, Maria Aleksandrovna Slavnikova

Список литературы

1. Инфографика: что это, типы, примеры использования. URL: <https://practicum.yandex.ru/blog/chto-takoe-infografika-i-kak-ee-sdelat> (дата обращения: 29.03.2025)
2. Дашборд: что это, типы дашбордов. URL: <https://practicum.yandex.ru/blog/chto-takoe-dashbord/#chto-takoe-dashbord> (дата обращения: 29.03.2025)
3. Как создать мобильное банковское приложение в 2024 году. URL: <https://www.in-aim.ru/blog/kak-sozdat-mobilnoe-bankovskoe-prilozhenie> (дата обращения: 30.03.2025)

References

1. Infografika: chto eto, tipy, primery ispol'zovaniya. URL: <https://practicum.yandex.ru/blog/chto-takoe-infografika-i-kak-ee-sdela> [Infographics: what it is, types, examples of use]. (data accessed: 29.03.2025)
2. Dashboard: chto eto, tipy dashbordov. URL <https://practicum.yandex.ru/blog/chto-takoe-dashbord/#chto-takoe-dashbord> [Dashboard: what is it, types of dashboards]. (data accessed: 29.03.2025)
3. Kak sozdat' mobil'noe bankovskoe prilozhenie v 2024 godu. URL: <https://www.in-aim.ru/blog/kak-sozdat-mobilnoe-bankovskoe-prilozhenie> [How to Build a Mobile Banking App in 2024]. (data accessed: 30.03.2025)

Р.Р. Гареева

РАЗРАБОТКА КОСТЮМОВ ТКАЧИХИ И ПОВАРИХИ ИЗ ОПЕРЫ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ» ДЛЯ ПРОЕКТА «ОПЕРА&ПОДИУМ»

© Р.Р. Гареева, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье рассмотрены этапы разработки сценических костюмов от поиска источников информации для создания художественного образов до изготовления костюмов в материале с апробацией в реальной постановке оперы на сцене. Интересным является и то, что, по концепции режиссёра, в созданных костюмах двух героинь-сестер, удалось отразить разные черты характера, прибегнув к элементам бутафории и символики в костюме.

Ключевые слова: сценический костюм, опера, художественный образ, русский крой, кокошник, многослойность, требования к костюму.

R.R. Gareeva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

DESIGNING COSTUMES OF THE WEAVER AND THE COOK FROM THE OPERA BY N.A. RIMSKY-KORSAKOV "THE TALE OF TSAR SALTAN" FOR THE PROJECT "OPERA&THE PODIUM"

The article examines the stages of stage costume development from the search for sources of information to create artistic images to the manufacture of costumes in a material with testing in a real opera production on stage. It is also interesting that, according to the director's concept, in the costumes created by the two heroines, the sisters managed to reflect different character traits, resorting to elements of props and symbols in the costume.

Keywords: stage costume, opera, artistic image, Russian cut, kokoshnik, layering, costume requirements.

2024 год был богат на юбилеи в русской культуре, праздновали 225-летие со дня рождения поэта А.С. Пушкина и 180-летие со дня рождения композитора Н.А. Римского-Корсакова. В этой связи, для второго сезона проекта «Опера&Подий» были взяты музыкальные произведения этих великих авторов. Студенты под руководством преподавателей кафедры «Конструирование и технология швейных изделий» занимались разработкой художественных образов и созданием костюмов для оперы «Сказка о царе Салтане».

Внутри команды за каждым дизайнером-конструктором были закреплены герои, для которых создавались сценические костюмы. Занимаясь разработкой костюмов Ткачихи и Поварихи, было важно помнить, что образы «наших скандальных сестер» — это только часть большого художественного полотна, которым является сцена по время представления, поэтому и костюмы всех актеров, и декорации должны быть выполнены в едином стиле. Работа всей большой команды шла сложно. Каждый эскиз обсуждался и согласовывался на всех этапах работы над проектом.

Создание художественного образа героинь началось с осмысления, с детства знакомой сказки и либретто оперы [1, 2]. Сказка является эпическим жанром фольклора, и все персонажи, соответственно, мифическими героями или собирательными образами - конкретика внешности героев и их костюмов в данном жанре отсутствует. Лишь по указанным сословиям героев («царь», «князь», «купец») и по стилю изложения текста ясно, что действие происходит на Руси, приблизительно XV–XVI век. Проведенный анализ позволил четко и однозначно определиться с источником вдохновения — и это русский национальный костюм! Поиск образов продолжился просмотром сказочных мультипликаций, художественных иллюстраций, архивно-исторических костюмов и примеров сценических костюмов наших героинь в постановках оперы «Сказка о царе Салтане» на сценах театров мира, представленных на рис.1.

В постановках Мариинского театра в Санкт-Петербурге и Малом театре в Москве прослеживается образ русской барыни, русские сарафаны с богатым декором, платки и головные уборы — кокошники. Костюмы в данных театрах близки к национальному русскому костюму силуэтом и формой. В постановке Королевского театра ЛаМонне в Брюсселе костюмы персонажи гиперболизированы, утрированы и по-новому интерпретированы, но также дополнены кокошниками. Из анализа данных постановок, были использованы душегреи для костюма Поварихи, помпоны из пряжи и кокошники, а также основные цвета костюмов героинь.



а

б

в

Рис. 1. Примеры костюмов Ткачихи и Поварихи на сценах театров мира :

а – Мариинский театр (Санкт-Петербург); б – Малый театр (Москва);

в – Королевский театр ЛаМонне (Брюссель)

Для реализации постановки на сцене был выбран пролог оперы, где три сестры поют о своих мечтах стать царицей и что бы они сделали в этой ипостаси. С первых минут Ткачиха и Повариха активно перемещаются по сцене, толкают друг друга, спорят, задирают и насмехаются над своей младшей сестрой. Героини своими действиями показывают свой нрав.

По замыслу режиссера костюмы героинь должны быть гиперболизированы и раскрывать всеми доступными способами отрицательные черты характера (зависть, злость).

Повариха – это большая пышная девушка как «баба на чайнике», с пышными формами, довольно страстная и гневная. Из-за утрированных размеров движения её смотрятся нелепо. Предложенные элементы костюма как причёска «крендель» и аппликации в виде пирогов на среднем ярусе платья являются яркими символами её профессии, которую она «на мечтала».

Художественный поиск костюмов Поварихи представлены на рис.2



Рис. 2. Художественный поиск костюма Поварихи

Первые эскизы Поварихи выглядели как классический сарафан с декоративными узорами, платье с воланами и многоярусный сарафан с аппликациями на каждом ярусе. Все эскизы выполнены в теплых оттенках, разной насыщенности. Образ дополняли разные причёски: собранные волосы под платком с бантом, коса с русским головным убором «сорока», причёска в виде кренделя.

Образ Ткачихи, созданный по концепции режиссера, представляет собой полную противоположность образу пышной Поварихи. Ткачиха худая и высокая девушка. В сценическом костюме героини нами были введены элементы

акцентирующие внимание на род ее деятельности и характера: переплетения, колкость, нитки, ткани, лоскуты. Промежуточные эскизы работы над образом Ткачихи представлены на рис.3.



Рис. 3. Промежуточные эскизы работы над образом Ткачихи

Эскизы Ткачихи представляли собой платье среднего объема с переплетениями, с печворком. Прическа также вытянута с веретеном в волосах или с вытянутым кокошником. Во всех эскизах применены вертикальные линии для визуального вытягивания фигуры. Поиск образа Ткачихи начинался изначально с красного платья, поверх которого надета юбка-макраме, закрепленная на обруче, далее цвет поменялся на холодные синие оттенки, сохранив от первого рисунка идею свисающих ниток.

Варианты промежуточных эскизов всех героев были представлены режиссеру для оценки и выбора эскиза, наиболее соответствующего общей концепции постановки. Режиссер выделил понравившиеся детали в каждом эскизе и попросил объединить их вместе.

В эскизах костюм Поварихи оставил свою яркость и декор, сборку по низу рукава и воланы по низу платья. К костюму добавлены душегрея с объемными акцентами на плечах и роспись на рукаве. Для Поварихи выбран красный цвет костюма, символизирующий агрессивность героини. Сама форма костюма объемная, мягкая и расширяется к низу, визуально расширяет фигуру. Добавлена многослойность как символ слоенного пирога и выбрана прическа «крендель» с украшением имитацией кокошника, так как предполагаемая прическа не позволяет надевание кокошника.

В костюме Ткачихи добавлены плетеная душегрея и вязанные квадраты на подоле платья. Цвет выбран синий подчеркивающий в характере героини злость и завистливость. Образ дополняет прическа и головные аксессуары – кокошник и веретено в волосах,

Итоговые эскизы представлены на рис 4.

При разработке конструкции костюмов учитывалась специфика оперы как вида музыкального искусства, а также условия существования актеров в костюмах на сцене. Работа артистов предполагает активное передвижение по сцене, возможны элементы танца. Одним из важнейших эргономических требований к сценическому костюму оперных певцов является обеспечение свободы движения грудной клетки и дыхания, что является необходимым условием для качественного пения. В костюмах Поварихи и Ткачихи в соответствии с изложенными требованиями были предусмотрены углубленная горловина и большие прибавки по линии груди.

Так как на сцене используется много осветительных приборов, которые при работе нагреваются, что приводит к повышению температуры окружающего воздуха, необходимо было обеспечить воздухообмен и отвод продуктов жизнедеятельности из пододежного пространства костюмов. Предлагаемым решением стало сокращение слоев плечевой одежды и использование натуральных тканей при изготовлении костюмов. Нижнее платье отрезное под грудью и имитирует эффект двух изделий: рубахи и сарафана.



Рис. 4. Итоговые эскизы костюмов:

а – Поварихи; б – Ткачихи

Выбор материала для изготовления костюмов выполнялся с учетом требования единого стиля и экономии материальных средств. Для костюма Поварихи были выбраны ткани разных фактур и разных оттенков красного цвета. Для платья Ткачихи выбрана сине-голубая хлопковая ткань. Чтобы объединить героинь и показать, что они являются сестрами выбрана для верхней части платьев (имитации рубах) белая хлопковая ткань с орнаментальным набивным рисунком. Для создания объемной формы и отдельных элементов костюмов использовалось большое количество фатина разной жесткости и разных оттенков.

В основе конструкции платья, имитирующего сарафан с рубахой, положен крой русского сарафана [3]. Конструкция национальных народных костюмов является простой и состоит из простых геометрических форм: квадрата, прямоугольника, треугольника. Так как костюмы представляют собой реплику, а не историческую реконструкцию костюма, за основу был взят крой косоклинного сарафана, с дальнейшим применением современных приемов моделирования женского платья.

В ходе работы проводилось множество примерок, вносились корректировки по конструкции и оформлению костюма (аппликация, вязание, нанесение рисунка на ткань). Большую часть времени занимало декорирование и ручная работа. Для Поварихи были расписаны акриловыми красками рукава, и в качестве отделки по среднему ярусу юбки настроены аппликации. Для упрощения соединения аппликаций и настрачивания использовался аэрозольный клей-спрей временной фиксации. С помощью этого клея детали крепились к поверхности для надежной фиксации во время настрачивания. В процессе пошива стало понятно, что костюму не хватает объема по среднему ярусу платья и душегреи, и глубины цвета на баске душегреи. Чтобы добиться желаемого эффекта, были предложены следующие решения: добавить жесткую сетку в несколько слоев на средний ярус платья под основной тканью и для крылышек душегреи, а для глубины цвета под красным фатином использовалась черная сетка. Также на душегрее появились крупные помпоны из пряжи, имитирующие бусы. Для прически изготовлена имитация кокошника. По периметру «кокошника» пришиты кольца, в которые продевались шпильки, таким образом конструкция крепилась к прическе.

Костюм ткачихи богат своим декором. На подоле платья расположились вывязанные крючком квадраты, обрамленные белыми рюшами, что является одним из акцентов на род её деятельности. Для средней части рукавов использовалась жесткая сетка и поверх нее еще прикреплены синие полосы из габардина в виде переплетения, концы полосок торчат в разные стороны для создания эффекта «колючести». Эти же полосы использовались и в жилете героини. Особого внимания заслуживает плетённый жилет. Для него использовались разные оттенки фатина и полосы различной ширины. Низ жилета из необработанного фатина, оставшегося от плетения. Все это сделано для создания эффекта «небрежности». Также для ткачихи был изготовлен кокошник, острогой формы. Кокошник расписывался белой акриловой краской, а затем инкрустировался перламутровыми паетками.

Фотографии готовых костюмов, сделанные во время выступления представлены на рис. 5.



Рис. 5. Фотографии костюмов на сцене

Костюмы прошли успешную апробацию на сцене и в день показа постановки пользовались вниманием зрителей, своей красочностью и декором. Исполнительницы полностью вжились в свои роли и смогли оживить костюмы, они органично существовали на сцене и костюмы помогли им создать яркие образы. Команда, работающая над созданием оперы «Сказка о царе Салтане», получила приз от Законодательного Собрания Санкт-Петербурга.

Костюмы продолжили жить и после проекта: несколько раз постановка именно нашей оперы показывалась на разных площадках, а также костюмы выставлялись на Всероссийском конкурсе-фестивале «Русский костюм» в городе Ярославле и получили диплом в номинации «Сценический костюм».

Работа над сценическим костюмом сложная, но очень интересная. Сценический костюм – важный элемент любой постановки, который является одним из средств коммуникации и позволяет зрителю лучше понять характер героя. Поиск художественного образа и его реализация – сложный процесс, требующий всестороннего изучения литературных источников, лежащего в основе сценария, знаний по истории костюма, просмотр картин, иллюстраций, фильмов, фотографий [4]. Не менее важна работа с режиссером и его видением костюма. И только объединив все факторы можно достичь успешного результата.

Научный руководитель: доцент кафедры конструирования и технологии швейных изделий ФГБОУ ВО «СПбГУПТД»,

к.т.н.,

доцент Киселева В.В. Scientific supervisor: associate professor of the Department of Clothing Products Design and Technology, PhD, associate professor Kiseleva V.V.

Список литературы

1. Пушкин, А. С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди / А. С. Пушкин; [Рис. О. Зотова] – М.: Малыш, 1981 - 78 с.
2. Бельский, В.И. Сказка о царе Салтане // Lib.ru/Классика URL: http://az.lib.ru/b/belxskij_w_i/text_1900_skazka_o_tzare_saltane.shtml (дата обращения: 10.11.2023)
3. Кунташова, В. Г. Изготовление и отделка женской крестьянской одежды конца XIX - начала XX веков: [из собрания Смоленского музея-заповедника] / В. Г. Кунташова ; Смоленский гос. музей-заповедник. — Смоленск: Смоленский гос. музей-заповедник, 2007. — 144 с.
4. Захаржевская Р.В. История костюма - 3-е изд. - М.: РИПОЛ классик, 2006. - 288 с.

References

1. Pushkin, A. S. The tale of Tsar Saltan, about his son, the glorious and mighty hero Prince Guidon Saltanovich, and about the beautiful Swan Princess / A. S. Pushkin; [Fig. O. Zotov] – M.: Malysh, 1981 - 78 p. (in Rus)
2. Belsky, V.I. The tale of Tsar Saltan // Lib.ru/Classic URL: http://az.lib.ru/b/belxskij_w_i/text_1900_skazka_o_tzare_saltane.shtml (date of request: 11/10/2023)
3. Kuntashova, V. G. Manufacture and finishing of women's peasant clothing of the late XIX - early XX centuries: [from the collection of the Smolensk Museum-Reserve] / V. G. Kuntashova ; Smolensk State Museum-Reserve. Smolensk : Smolensk State Museum-Reserve, 2007. 144 p (in Rus)
4. Zakharzhevskaya R.V. The history of costume - 3rd ed. - M.: RIPOL classic, 2006. - 288 p (in Rus)

А.А. Гришан, Ю.В. Кашуба

ЗА ПРЕДЕЛАМИ КОНСТРУКЦИИ: ВЗГЛЯД АРХИТЕКТОРА НА ЖИЗНЬ В МНОГОКВАРТИРНОМ ДОМЕ

© А.А. Гришан, Ю.В. Кашуба, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В данной статье я рассмотрела ключевые моменты для создания правильного и стильного дизайна. Какие методы и простые решения помогут сделать ваш интерьер интереснее. Постаралась раскрыть ключевые ошибки при самостоятельном проектировании и объяснила важность привлечения профессионалов.

Ключевые слова: архитектура, дизайн, интерьер, жилое пространство, функциональность, окружающая среда

Grishan A.A., Yu.V. Kashuba

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
18 Bolshaya Morskaya Street, Saint Petersburg, 191186

BEYOND THE STRUCTURE: AN ARCHITECT'S PERSPECTIVE ON APARTMENT LIVING

In this article, I have reviewed the key points for creating a proper and stylish design. What methods and simple solutions will help make your interior more interesting? She tried to reveal the key mistakes in self-design and explained the importance of attracting professionals.

Keywords: architecture, design, interior, living space, functionality, environment

На первый взгляд, жилой дом может казаться простой конструкцией — коробкой, предназначенной для защиты от внешних воздействий и обеспечения базовых потребностей человека. Однако для архитектора дом — это не просто функциональное сооружение, а сложный организм, в котором каждая деталь, даже самая обычная, играет важную роль в формировании пространства, атмосферы и взаимодействия человека с окружающей средой. Архитектура — это искусство, где простота и сложность переплетаются, создавая уникальные решения, которые влияют на качество жизни людей.

Архитектура и дизайн окружают нас повсюду: от наших домов и рабочих мест до общественных пространств и городской среды. Понимание основных правил и принципов архитектуры и дизайна может значительно улучшить качество жизни, помочь в создании комфортных и функциональных решений, а также развить эстетическое восприятие.[3]

Современные подходы к проектированию жилых пространств ставят в приоритет не только функциональность и эстетические качества, но и моральный комфорт, взаимодействие с окружающей средой и обществом. В условиях урбанизации и растущей плотности застройки привычные представления о жилье, как о простой физической конструкции - «коробке», становятся все более ограниченными. Жилое пространство трансформируется в огромное явление, включающее в себя не только внутренние площади, но и связи с внешней средой, а также культурные и социальные аспекты.

Современная городская среда формируется под влиянием множества факторов, и ключевую роль в её гармоничном развитии играют профессиональные архитекторы и дизайнеры. Несмотря на распространённые попытки самостоятельного строительства и перепланировок, такие решения часто приводят к неисправности, эстетическому дисбалансу и даже угрозам жизни.

В данной статье я рассматривала концепцию жилого пространства как интеграцию физического, эмоционального и социального контекста. Я проанализировала, каким образом архитектурные решения, планировочные подходы и принципы устойчивого развития способствуют созданию пространства, которое выходит за пределы простого законченного объема. Используя примеры успешных проектов и исследований в области архитектуры и дизайна, я пыталась показать, как осознанное и грамотное проектирование может создать более гармоничные и жизнеспособные жилые условия, способствующие улучшению качества жизни.[3]

Почему в обществе перестали обращать внимание на сложность и значимость проектирования? Ведь каждый из нас живет в доме, который когда-то был построен несколькими десятками профессионалов.

Проанализировав ситуацию и ознакомившись с несколькими литературными источниками и опросами, я смогла выявить несколько факторов:

Воспринимать жилое пространство как простую коробку из четырех стен — это довольно распространенное явление. Причины этого восприятия могут быть разными и связаны как с психологическими, так и с социальными аспектами. Давайте рассмотрим несколько таких причин:

1. «Практичность и утилитаризм»: Для многих людей главной функцией жилья является обеспечение укрытия и базовых удобств. В результате, жилое пространство воспринимается через призму необходимых нам нужд: крыша над головой, тепло, безопасность. В таком контексте «коробка» становится символом удовлетворения базовых

потребностей для большинства заказчиков. Ведь в целом, все условия и потребности учтены, а значит большего и не надо.

2. «Стресс и скорость жизни»: Современный ритм жизни зачастую оставляет мало времени на осмысление окружающего пространства. Люди заняты работой и повседневными заботами, и у них просто нет времени или желания размышлять о решении своих жилищ или о процессе их создания. Особенно это касается крупных городов и мегаполисов. В таких городах люди постоянно куда-то торопятся. Утром через пробки на работу, потом за ребенком в сад, после обязательно быстрее домой, ведь нужно приготовить ужин и собрать всю семью на завтра, завтра снова рано вставать. И так происходит в примерно 85% семей.

3. «Ограниченное восприятие»: Некоторые люди могут не осознавать процесс, стоящий за построением квартиры. Сложность строительства и дизайн — это области, требующие специалистов, и не все имеют возможность или желание вникать в эти детали. Ограниченное восприятие может сильно влиять на понимание и оценку архитектурных и проектных решений, например:

- Ограниченное восприятие часто основано на стереотипах и предвзятых мнениях, что может привести к недооценке инновационных решений или нестандартных подходов в архитектуре и дизайне. Например, традиционные практики могут восприниматься как более надежные, что может затруднить принятие новых идей.

- Культурные различия людей из разных культур могут по-разному воспринимать архитектуру и дизайн. Что кажется функциональным и красивым в одной культуре, может восприниматься как неуместное или неэффективное в другой. Ограниченное восприятие может приводить к игнорированию этих различий и, соответственно, недопониманию.

4. «Социальные нормы»: В обществе нередко существует восприятие жилья как чего-то обыденного. Люди привыкли к нему, и это привычное окружение нередко не воспринимается как нечто особенное или требующее уважения. Проще говоря, все это воспринимается как данность, как вещь, которая была, есть и будет.

5. «Коммерция в пространстве»: В современных городах жилые площади часто становятся товаром, и это может снижать ценность индивидуального подхода к их восприятию. Когда жилье рассматривается как инвестиция или просто средство заработка, эмоциональная связь с пространством может ослабевать.

Много, на первый взгляд, простых вещей, с помощью которых можно создать акцент, другое восприятие и даже зрительно поменять архитектуру. Рассмотрим несколько таких решений, которые использовали часто в своих проектах известные архитекторы.

Окна: связь с внешним миром

Окна - это не просто отверстия в стенах для света и воздуха. Их форма, размер, расположение и пропорции определяют, как человек воспринимает пространство внутри и снаружи дома. Например, большие панорамные окна создают ощущение открытости и единения с природой, что особенно важно в загородных домах. В то же время маленькие окна могут создавать уют и интимность, но требуют тщательного планирования, чтобы избежать ощущения замкнутости. Архитектор Альвар Аалто в своих проектах часто использовал асимметричные окна, чтобы подчеркнуть связь интерьера с окружающим ландшафтом.[1]

Это можно увидеть на примере МАУК библиотеки в г. Выборг. Большое количество ассиметричных окон добавляет этой архитектуре необыкновенность и совершенно другое восприятие. Кроме того, интересная внутренняя планировка с полуторными этажами и лабиринтами, подкрепленная естественным освещением, придает этому зданию неповторимую атмосферу и интересную игру света.

Двери: переход между пространствами

Двери — это один из ключевых элементов архитектуры, который играет важную роль в формировании восприятия пространства. Они не только выполняют функциональную задачу - разделять или соединять помещения, но и влияют на визуальное и эмоциональное восприятие интерьера. Архитекторы и дизайнеры используют двери как инструмент для создания определенной атмосферы, управления движением людей и подчеркивания стиля здания. Рассмотрим, как двери влияют на восприятие пространства, и приведем примеры из архитектурной практики.

Это не просто функциональный элемент, а портал, который разделяет или объединяет зоны. Их расположение, высота и ширина влияют на движение людей и восприятие пространства. Например, низкие двери могут создавать ощущение уюта, а высокие — подчеркивать торжественность и простор. Архитектор Луис Кан в своих проектах уделял особое внимание дверным проемам, превращая их в ключевые элементы композиции. Например, в библиотеке Филлипс-Экстер он создал монументальные двери, которые подчеркивают торжественность и значимость пространства.

Лестницы: динамика и ритм

Лестницы — это один из самых выразительных и функциональных элементов архитектуры и интерьера. Они не только обеспечивают вертикальную связь между этажами, но и играют ключевую роль в формировании пространства, создании визуальных акцентов и передаче эмоций. Лестницы могут быть как скромным элементом, так и центральным объектом, вокруг которого строится весь дизайн интерьера или архитектурный замысел.

Лестницы часто становятся центральным элементом интерьера, привлекающим внимание и задающим тон всему пространству. Их форма, материал и конструкция могут превратить лестницу в произведение искусства:

Винтовые лестницы: Их изящные, спиралевидные формы добавляют интерьеру динамики и легкости. Винтовые лестницы часто используются в компактных пространствах, где важно сэкономить место, но при этом создать визуальный акцент. Пример — винтовая лестница в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, спроектированная Фрэнком Ллойдом Райтом. Именно в этом примере лестница играет ключевую роль всего интерьера и передает мысль и задумку архитектора.

Материалы: текстура и эмоции

Выбор материалов в архитектуре и дизайне интерьеров — это не просто техническое решение, основанное на прочности, долговечности или стоимости. Материалы несут в себе глубокий эмоциональный и эстетический заряд, который влияет на восприятие пространства и создает определенную атмосферу. Каждый материал обладает уникальной текстурой, цветом, фактурой и способностью взаимодействовать со светом, что позволяет архитекторам и дизайнерам передавать эмоции, задавать настроение и формировать индивидуальность пространства. Рассмотрим несколько наиболее популярных материалов:

Дерево — один из самых древних и универсальных материалов, который ассоциируется с природой, теплом и комфортом. Его текстура и цвет создают ощущение уюта и гармонии, что делает дерево идеальным выбором для жилых интерьеров и пространств, где важно создать расслабляющую атмосферу. Дерево вызывает чувство защищенности, близости к природе и спокойствия. Оно часто используется в скандинавском стиле, кантри и эко-дизайне. Архитектор Алвар Аалто часто использовал дерево в своих проектах, чтобы подчеркнуть гуманистический подход к архитектуре, создавая теплые и гармоничные пространства.

Бетон — это материал, который ассоциируется с индустриальной эстетикой, минимализмом и современностью. Его грубая текстура и монохромность создают ощущение строгости и лаконичности, но при правильном использовании бетон может быть удивительно теплым и гармоничным. Бетон передает чувство стабильности, силы и чистоты. Он часто используется в стиле лофт, минимализм и брутализм. Архитектор Тадао Андо мастерски использует бетон в своих проектах, создавая пространства, которые сочетают в себе строгость и уют. Например, в

Церкви Света в Японии Андо использует бетонные стены, чтобы подчеркнуть чистоту линий и игру света, создавая медитативную атмосферу.

Стекло — это материал, который ассоциируется с легкостью, прозрачностью и современностью. Оно позволяет создавать ощущение открытости и связи с окружающим миром, что делает его идеальным выбором для современных интерьеров и зданий. Стекло передает чувство свободы, легкости и простора. Оно часто используется в стиле хай-тек и минимализм. Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ использовал стекло в своих проектах, чтобы создать ощущение единения интерьера и экстерьера, как в знаменитом доме Фарнсуорт.[2]

Мы рассмотрели несколько наиболее популярных способов изменить восприятие интерьера и архитектуры. Но восприятие интерьера и архитектуры — это сложный процесс, в котором задействованы не только зрение, но и другие органы чувств, а также эмоции, память и культурный опыт человека. Архитектура и дизайн интерьеров оказывают глубокое влияние на психологическое состояние людей, формируя их настроение, поведение и даже самоощущение. С точки зрения психологии, восприятие пространства меняется под воздействием множества факторов, включая цвет, свет, материалы, пропорции, звуки и даже запахи. Рассмотрим, как эти элементы взаимодействуют с психикой человека и формируют его восприятие.

Цвет: эмоциональный фон и ассоциации

Цвет — один из самых мощных инструментов влияния на эмоции и настроение. Каждый цвет вызывает определенные ассоциации и реакции, которые могут быть как универсальными, так и индивидуальными, зависящими от культурного контекста и личного опыта. Например, теплые цвета, такие как красный, оранжевый и желтый, ассоциируются с энергией, теплом и активностью. Они могут стимулировать умственную деятельность, но при избытке вызывать напряжение. Холодные цвета, такие как синий, зеленый и фиолетовый, создают ощущение спокойствия, умиротворения и прохлады. Они идеально подходят для пространств, где важно расслабление, таких как спальни или зоны отдыха. Нейтральные цвета, такие как белый, серый и бежевый, создают ощущение чистоты и простора, но могут казаться скучными, если не разбавляются акцентами. Архитекторы и дизайнеры используют цветовые палитры, чтобы создать определенную атмосферу: например, в больницах часто используют мягкие пастельные тона, чтобы снизить уровень стресса у пациентов, а в ресторанах — теплые оттенки, чтобы стимулировать аппетит.

Свет: формирование настроения и восприятия пространства

Свет играет ключевую роль в восприятии интерьера и архитектуры. Он не только делает пространство видимым, но и влияет на эмоциональное состояние человека. Естественный свет создает ощущение открытости, свободы и связи с природой. Он способствует улучшению настроения и повышению продуктивности, так как стимулирует выработку серотонина — гормона счастья. Искусственный свет, в зависимости от интенсивности и температуры, может создавать разные эффекты: теплый мягкий свет создает уют и расслабление, а холодный яркий свет подходит для рабочих зон, где важна концентрация. Архитекторы часто используют световые сценарии, чтобы подчеркнуть особенности пространства: например, подсветка ниш или акцентное освещение выделяет ключевые элементы интерьера, а рассеянный свет создает равномерное освещение, визуально увеличивая пространство.

Пропорции и масштаб: ощущение комфорта и гармонии

Пропорции и масштаб пространства играют важную роль в восприятии интерьера и архитектуры. Человек интуитивно оценивает пространство с точки зрения его удобства и гармонии. Высокие потолки создают ощущение простора и свободы, но могут казаться холодными и неуютными, если не уравновешиваются теплыми материалами или декором. Низкие потолки, напротив, создают уют, но могут вызывать чувство давления, если пространство слишком тесное. Архитекторы используют пропорции, чтобы создать баланс: например, в готических соборах высокие своды подчеркивают величие и духовность, а в современных минималистичных интерьерах низкие потолки сочетаются с открытыми планировками, создавая ощущение уюта и простора одновременно.

Все эти примеры дают нам четкое представление о понимании архитектуры и дизайна. Но почему происходит так, что многие люди, не имеющие специальное образование, строят и проектируют свое жилое пространство самостоятельно? Ответ прост, давайте разберем по порядку.

1. Экономия денег и времени.

Высокая стоимость услуг: Услуги архитекторов и дизайнеров могут быть дорогими, особенно для людей с ограниченным бюджетом. Многие предпочитают сэкономить на профессиональной помощи, чтобы направить средства на строительные материалы, мебель или другие нужды.

Ощущение излишества: Некоторые считают, что архитекторы и дизайнеры — это роскошь, которая нужна только для больших или элитных проектов, а не для обычного жилья.

2. Непонимание роли профессионалов

Недооценка их вклада: Многие люди не понимают, что архитекторы и дизайнеры не просто создают «красивый интерьер», а решают сложные задачи: оптимизируют пространство, учитывают эргономику, подбирают материалы, обеспечивают безопасность и функциональность.

Ошибочное мнение, что это просто: Люди часто думают, что могут справиться самостоятельно, не осознавая, сколько технических, эстетических и практических нюансов нужно учесть.

3. Желание сэкономить время

Ощущение, что работа с профессионалами затянет процесс: Некоторые считают, что сотрудничество с архитектором или дизайнером потребует много времени на согласования и обсуждения, в то время как самостоятельное решение кажется быстрее.

Нежелание вникать в детали: Люди могут не хотеть тратить время на изучение проектной документации, чертежей и технических аспектов.

4. Страх потерять контроль

Опасение, что их идеи не будут учтены: Многие боятся, что архитектор или дизайнер навязет свое видение, а их собственные предпочтения и потребности останутся без внимания.

Нежелание делегировать обязанности: Некоторые люди предпочитают полностью контролировать процесс, даже если у них нет достаточных знаний и опыта.

5. Культурные и социальные факторы

Традиции самостоятельного строительства: В некоторых культурах или семьях принято строить и обустраивать жилье своими силами, без привлечения профессионалов. Это воспринимается как норма или даже гордость.

Недостаток информации: В небольших городах или сельской местности люди могут просто не знать о существовании профессиональных архитекторов и дизайнеров или не иметь доступа к их услугам.

Люди создают жилое пространство без архитекторов и дизайнеров из-за финансовых ограничений, непонимания ценности их работы, страха потерять контроль или просто из-за внутреннего убеждения, что все это не нужно. Однако такой подход часто приводит к печальным последствиям: неэффективному использованию пространства, техническим ошибкам, эстетическим провалам и дополнительным расходам. Чтобы избежать этих проблем, важно понимать, что архитекторы и дизайнеры — это не просто «роскошь», а специалисты, которые помогают создать комфортное, безопасное и красивое жилье, соответствующее вашим потребностям и ожиданиям.

Рассмотрев основные аспекты дизайна, на первый взгляд можно подумать, что это просто и каждый из нас может создать дизайн своего дома. Но это не так. К сожалению, случается так, что люди забывают о профессионалах, считая, что это пустые траты денег, ведь можно сделать все самим. Для того, чтобы показать важность дизайнеров и архитекторов, я приведу несколько не совсем удачных примеров архитектуры и дизайна, которые можно было избежать благодаря знаниям в этой области или помощи профессионалов.[2]

Рассмотрим примеры частных домов, на их примере можно сразу понять, что это не архитектурное решение, а просто воля жителей, которые не имеют образования и понятия в сфере архитектуры и дизайна.

1. Глухие пристройки. Часто, к загородным домам пристраивают различные пристройки, но совершенно забывают об окнах. Это портит весь внешний вид здания, создается ощущение «4х стен» и не более.

2. Цветные постройки. На территории частного сектора можно увидеть очень яркие дома с таким же ландшафтом вокруг. Раскрас напоминает хвост петуха, все очень ляписто и ярко. Человеческому глазу трудно воспринимать такие цвета, лучше выбирать натуральные и нейтральные оттенки.

Все эти примеры показывают, как обычные горожане, не имея архитектурного образования, пытаются адаптировать среду под свои нужды, но в итоге создают диссонанс с общим стилем города. Впрочем, иногда в этом есть свое обаяние — как в случае с народным творчеством в гаражных кооперативах.

Архитектура и дизайн окружают нас повсюду: от наших домов и рабочих мест до общественных пространств и городской среды. Понимание основных правил и принципов архитектуры и дизайна может значительно улучшить качество жизни, помочь в создании комфортных и функциональных пространств, а также развить эстетическое восприятие. Знание основ дизайна помогает оптимизировать планировку, правильно расставить мебель, организовать зоны и использовать пространство эффективно. Это также позволяет выбрать материалы и цвета, которые будут гармонизировать друг с другом и создавать уютную атмосферу, а также учесть освещение, чтобы пространство было функциональным и приятным для глаз. Понимание принципов дизайна помогает избежать ошибок, таких как неправильный выбор мебели, цветов или планировки, что может привести к дополнительным расходам на переделку. Оно также позволяет сделать осознанный выбор, лучше коммуницировать с дизайнерами, строителями или продавцами мебели, четко формулируя свои пожелания, и экономить на услугах профессионалов, выполняя многие задачи самостоятельно.

Они влияют на наше настроение, продуктивность и самочувствие. Правильно организованное пространство снижает усталость и повышает комфорт, а красивое и гармоничное окружение улучшает настроение и снижает

уровень стресса. Удобная планировка и продуманные детали делают жизнь проще и приятнее. Знание основ дизайна помогает ценить красоту, понимать, что делает пространство гармоничным и привлекательным, а также различать особенности разных стилей, таких как минимализм, классика или лофт, и применять их в своих проектах. Это также позволяет создавать уникальные решения, сочетая разные элементы, чтобы отразить свою индивидуальность.

Научный руководитель: Доцент кафедры дизайна пространственной среды, Кашуба Ю.В.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Spatial Environment Design, Kashuba Yu.V.

Список литературы:

1. Архитектурное наследие Алвара Аалто - URL: <https://experience.tripster.ru/articles/alvar-aalto-arhitekturnoe-nasledie/> (дата обращения: 09.04.2025)
2. Основные правила и советы по проектированию дома - URL: <https://theacademy.ru/articles/osnovnye-pravila-i-sovety-po-proektirovaniyu-doma/> (дата обращения: 10.04.2025)
3. Рейзбих Е.И. Больше, чем коробка. М.: Альпина Паблишер, 2022. – 333с., ил.

References:

1. Arhitekturnoe nasledie Alvara Aalto - URL: <https://experience.tripster.ru/articles/alvar-aalto-arhitekturnoe-nasledie/> / [Architectural heritage of Alvar Aalto] (date of request: 04/09/2025)
2. Osnovnye pravila i sovety po proektirovaniyu doma - URL: <https://theacademy.ru/articles/osnovnye-pravila-i-sovety-po-proektirovaniyu-doma/> / [Basic rules and tips for designing a house] (date of request: 04/10/2025)
3. Rejzbih E.I. Bol'she, chem korobka [Reizbikh E.I. *More than a box*]. Moscow: Alpina Publisher, 2022. – 333s., ill.

УДК 69. 059

Э.А. Губаревич, Ю. Н. Ветрова

БАЛАНС МЕЖДУ ИННОВАЦИЯМИ И СОХРАНЕНИЕМ: ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

© Э.А. Губаревич, Ю. Н. Ветрова, 2024

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Сохранение архитектурного наследия — это не просто попытка сохранить здания; это стремление защитить культурный код и самобытность нации, формирующие нас. Проблемы, с которыми сталкиваются современные архитекторы и реставраторы — значительны, однако учитывая, что награда — сохранение культурного наследия для будущих поколений — неизмерима. Архитектура формирует восприятие исторических мест и сооружений. Одна из основных проблем сохранения культурного наследия в контексте современной архитектуры заключается в поиске баланса между инновациями и сохранением. В статье мы рассмотрим сложную взаимосвязь между современной архитектурой и сохранением культурного наследия, изучим проблемы, возможности и последствия этого динамичного взаимодействия.

Ключевые слова: культурное наследие, современная архитектура, глобализация.

E.A. Gubarevich, Y. N. Vetrova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

Preserving architectural heritage is not just an attempt to preserve buildings; it is an effort to protect the cultural code and identity of the nation that shape us. The challenges faced by modern architects and restorers are significant, however, given that the reward of preserving cultural heritage for future generations is immeasurable. Architecture shapes the perception of historical sites and structures. One of the main challenges of preserving cultural heritage in the context of modern architecture is to find a balance between innovation and preservation. In this article, we will examine the complex relationship between modern architecture and the preservation of cultural heritage, and explore the challenges, opportunities, and consequences of this dynamic interaction.

Keywords: cultural heritage, modern architecture, globalization.

Одной из ключевых проблем сохранения культурного наследия в условиях современной архитектуры является нахождение баланса между инновациями и сохранением. С развитием и расширением городов возрастает потребность в новой инфраструктуре и современных зданиях, что зачастую приводит к вмешательству в исторически значимые территории ставя под угрозу сохранение культурного наследия. Противоречие между старым и новым требует

внимательного анализа и продуманного градостроительного планирования, чтобы обеспечить целостность объектов культурного наследия.

Кроме того, появление знаковых современных зданий может затмить и снизить значимость существующих объектов культурного наследия. Привлекательность современных архитектурных шедевров может отвлечь внимание и ресурсы от сохранения исторических достопримечательностей, что может привести к их запустению и разрушению. Такой сдвиг в приоритетах вызывает беспокойство относительно долгосрочной сохранности культурного наследия, подчеркивая необходимость комплексного подхода, который признает ценность как современных архитектурных инноваций, так и сохранения исторического наследия.

Несмотря на сложности, связанные с современной архитектурой, существуют также возможности для взаимодействия между современным дизайном и сохранением культурного наследия. Архитекторы и градостроители могут интегрировать современные конструкции в существующий исторический контекст, создавая гармоничные сочетания, которые подчеркивают, как старое, так и новое. Включая элементы традиционных принципов дизайна в современные архитектурные проекты, специалисты могут отдать дань уважения культурному наследию места, одновременно внося разнообразие и яркость в его визуальный облик. Благодаря продуманным дизайнерским решениям, таким как использование традиционных материалов, масштабов и архитектурных особенностей, современные здания могут обрести ощущение вневременности и контекстуальной значимости. Это не только сохраняет культурное наследие места, но и обогащает городской ландшафт, создавая гармоничный диалог между прошлым и настоящим.

Удачных примеров такого синтеза достаточно много. Одним из них является проект архитектора Даниэля Либескинда. В 2002 году архитектор реализовал свой проект в Канаде, Торонто. Помимо реконструкции существующих зданий Королевского музея Онтарิโอ студия Даниэля Либескинда в сотрудничестве с V+N Architects создала для музея новое крыло — «Кристалл». Примерно половина этого здания отведена под выставочные залы, а на первом этаже расположены просторный новый вход и вестибюль, а также новый розничный магазин, в который можно попасть прямо с улицы. Также в здании появятся три новых ресторана, самый впечатляющий из которых расположен на пятом этаже, который нависает над существующими галереями Западного крыла и открывает панорамный вид на центр города [1]. Архитектору удалось адаптировать здание к современным потребностям. Музей стал выглядеть более современно и динамично (рисунок 1).



Рисунок 1. «Королевский музей Онтарิโอ», Торонто

Кроме того, развитие технологий и методов устойчивого проектирования открывает новые возможности для более эффективного сохранения культурного наследия в рамках современной архитектуры. Инновационные строительные материалы и технологии могут быть использованы для восстановления и укрепления исторических сооружений, обеспечивая их долговечность в условиях воздействия окружающей среды и городской застройки. Адаптивное повторное использование исторических зданий, когда они перестраиваются для современных нужд, демонстрирует устойчивый подход к сохранению, который соответствует духу современной архитектуры.

Повышение осведомленности о важности сохранения культурного наследия в контексте современной архитектуры имеет решающее значение для получения общественной поддержки и защиты интересов. Образовательные и просветительские инициативы могут способствовать развитию уважения к богатому разнообразию исторических сооружений и городских пейзажей, формируя коллективную ответственность за их сохранение. Участвуя в диалоге и способствуя целостному пониманию взаимосвязи между современной архитектурой и культурным наследием, общество может активно способствовать устойчивому сохранению своего коллективного прошлого.

Взаимосвязь между современной архитектурой и сохранением культурного наследия также определяется глобальными тенденциями и политикой, выходящими за рамки местного контекста. Международные организации, такие как ЮНЕСКО, разработали концепции и рекомендации для решения проблем, связанных с сохранением культурного наследия в условиях стремительной урбанизации и развития современной архитектуры.

Глобализация, с ее быстрым развитием технологий и средств коммуникации, изменила наше восприятие мира и взаимодействие с ним. С исчезновением границ между странами и объединением людей из различных культур,

обмен идеями, материалами и архитектурными стилями становится неизбежным. Этот процесс оказал значительное влияние на традиционную архитектуру, часто приводя к смешению стилей и возникновению новых архитектурных форм.

Одним из наиболее заметных последствий глобализации для традиционной архитектуры является появление современных архитектурных стилей, в которых функциональность и эффективность ставятся выше культурного и исторического значения. В то время как города по всему миру стремятся конкурировать на глобальной арене, наблюдается рост тенденции к строительству элегантных небоскребов из стекла и стали, символизирующих прогресс и экономическую мощь. Хотя эти сооружения могут быть визуально привлекательными и технологически продвинутыми, им часто недостает уникального характера и ощущения места, присущих традиционной архитектуре.

Эти глобальные инициативы повлияли на национальную и местную политику, способствуя более комплексному подходу к сохранению наследия, учитывающему влияние современного дизайна. Правительства и политики ввели правила, стимулы и механизмы финансирования для поддержки интеграции современной архитектуры с сохранением культурного наследия.

Государственные органы, организации и сообщества все активнее инвестируют в защиту и восстановление исторических зданий и городских ландшафтов. Это включает такие инициативы, как адаптивное повторное использование, при котором традиционные сооружения переоборудуются для современных нужд, сохраняя при этом свои оригинальные архитектурные характеристики.

Несмотря на свою значимость, сохранение исторического наследия в городском планировании сталкивается с трудностями, особенно в быстроразвивающихся городах. Наблюдается ухудшение состояния многих исторических зданий и сооружений. Для их сохранения требуются значительные финансовые вложения в реставрацию и техническое обслуживание, что может отпугивать владельцев недвижимости и застройщиков. Без достаточных ресурсов и стимулов эти здания могут прийти в негодность и оказаться под угрозой сноса, что еще больше усугубит утрату исторической среды в городских районах.

Кроме того, быстрые темпы урбанизации и роста населения часто приводят к нехватке свободных земель, что влечет за собой вторжение в исторические районы и открытые пространства. Это вмешательство может привести к фрагментации исторических районов и потере их целостности, что снижает их культурную и архитектурную значимость.

Россия – страна с богатым наследием. Для примера, исторический центр Санкт-Петербурга был первым объектом культурного наследия в России, который был включен в список Культурного наследия ЮНЕСКО в 1990 году. Также в список были включены царские дворцы, которые находятся в окрестностях Санкт-Петербурга.

Архитектурно значимые объекты города находятся не только в центре города, районы, сохраняющие историческое наследие, также играют важную роль в поддержании архитектурного разнообразия города. Эти районы часто включают в себя территории, на которых представлены различные архитектурные стили и проекты разных периодов времени. Сохранение этих районов способствует визуальной привлекательности и самобытности города.

Архитектурное разнообразие — важный аспект городского планирования. Оно придает городу глубину и интерес, делая его более привлекательным как для жителей, так и для гостей. Сохраняя архитектурное разнообразие города, заповедные зоны способствуют формированию общей культурной идентичности и чувства места.

Основным законом, регулирующим сохранение объектов культурного наследия на территории Российской Федерации, является Федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» - это основной закон, регулирующий охрану объектов культурного наследия в России. Он определяет понятия, классификацию объектов, права и обязанности собственников, а также процедуры охраны и реставрации [2].

Несмотря на свою важность, сохранение исторического наследия в городском планировании сопряжено с трудностями, особенно в быстрорастущих городах. Одним из основных препятствий является конфликт между интересами застройщиков и необходимостью сохранения исторических объектов. Застройщики часто стремятся максимизировать прибыль, снося старые здания и заменяя их современными высотными сооружениями. Такое столкновение интересов может привести к необратимой утрате культурно и исторически значимых объектов, что негативно скажется на идентичности и наследии города.

Еще одна проблема связана с ухудшением состояния многих исторических зданий и сооружений. Для их сохранения требуются значительные финансовые вложения в реставрацию и техническое обслуживание, что может отпугивать владельцев недвижимости и застройщиков. Без достаточных ресурсов и стимулов эти здания могут прийти в негодность и подвергнуться риску сноса, что еще больше усугубит утрату исторической среды в городских районах.

В погоне за сохранением исторического наследия не стоит забывать о том, что социальные, экономические и культурные изменения в стране и в мире ускорились настолько, что предыдущие исторические изменения кажутся статичными. Наследие и исторические объекты воспринимаются как некий застывший идеал. Дискурс о сохранении наследия сегодня оторван от повседневной жизни. Его формулировки часто основаны на эстетических и идеалистических моральных соображениях, не связанных с реальной жизнью.

Процесс сохранения архитектурного наследия должен начинаться с того, как общество относится к нему. Приоритеты общества должны стоять на первоочередном месте.

Баланс между правовыми рамками для сохранения наследия и защиты его от разрушения, с одной стороны, и приоритетами общества, и потребностью в обновлении, с другой, может быть достигнут путем сохранения или воссоздания объектов в интересах общества. Наследие – это не статичный процесс, он постоянно развивается и обновляется.

Обучая людей и способствуя более глубокому пониманию ценности культурного наследия, мы можем создать среду, в которой старое и новое сосуществуют, а прошлое и настоящее объединяются, обогащая городской ландшафт и формируя коллективную культурную идентичность.

Связь между современной архитектурой и сохранением культурного наследия представляет собой сложную и многогранную задачу, требующую комплексного подхода. Используя возможности для синергии, интегрируя современные проекты в историческую среду и поощряя совместные усилия, мы можем проложить путь в будущее, где инновации и наследие будут гармонично сосуществовать, сохраняя уникальное культурное наследие, которое определяет наше общество.

Список литературы:

1. Сумит Сингхал Королевский музей Онтарио в Торонто, Канада, автор- студия Дэниела Либескинда. URL: <https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2011/07/09/royal-ontario-museum-in-toronto-canada-by-studio-daniel-libeskind/> (дата обращения 13. 04. 2025).

2. Федеральный закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями).

References:

1. Sumit Singhal Royal Ontario Museum in Toronto, Canada, by Daniel Libeskind Studio. URL: <https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2011/07/09/royal-ontario-museum-in-toronto-canada-by-studio-daniel-libeskind/> (accessed 13. 04. 2025).

2. Federal Law No. 73-F3 of June 25, 2002 “On Cultural Heritage Sites (Historical and Cultural Monuments) of the Peoples of the Russian Federation” (with amendments and additions).

УДК 074.01/.09

Д.А. Дашкина, аспирант

ВКЛЮЧЕНИЕ ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ВИЗУАЛЬНУЮ НАВИГАЦИЮ ВУЗА

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Система визуальной навигации является важной составляющей общественных зданий, выполняя не только разъяснительную и доступную функции для ориентирования потребителя, но и является одним из основных пунктов техники безопасности помещения.

Ключевые слова: визуальная навигация, дополнительная реальность, дизайн, университет

D.A. Dashkina, postgraduate student

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
18, Bolshaya Morskaya Street, St. Petersburg, 191186

INCLUDING AUGMENTED REALITY TO THE VISUAL NAVIGATION OF THE UNIVERSITY

The visual navigation system is an important component of public buildings, performing not only an explanatory and accessible function for orienting the consumer, but is also one of the main points of room safety.

Keywords: Visual navigation, augmented reality, design, university

Актуальность темы объясняется необходимостью выявления тенденций развития современной визуальной навигации в интерьерах учебных заведений. Необходимостью создания эффективных и универсальных систем навигации, которые учитывают разнообразие пользователей и современные технологические возможности.

Цель исследования – изучение использования новых технологий в дизайн-проектировании систем визуальной навигации в интерьерах учебных зданий. Визуальная навигация является неотъемлемой составляющей интерьера образовательного учреждения. Использование поэтажных планов и других систем является круглогодичным и не теряет актуальности в разработке, улучшении и совершенствовании. В современных университетах можно встретить несколько типов визуальной навигации: сигнальные знаки, указатели к выходам, таблички с номерами кабинетов и этажей, а также карты помещений.

Современная система визуальной навигации может включать в себя комплекс необходимых табличек, указателей, пометок на дисплеях и прочих объектах интерьерной навигации, используя, в том числе, и особенности средств визуальной коммуникации: графику различных видов, типографику, фотографику и цвет.

Дизайнеры совершенствуют приемы в создании современных систем визуальной навигации. Весь современный подход складывается через системы восприятия, включая аудиовизуальное (изображение, звук) и анимированное (изображение, движение, звук). Например, применение интерактивных символов направления, использование

голосового навигатора, а также, анимированных персонажей, которые упрощают восприятие сложных схем и маршрутов пути.

Системы визуальной навигации – это язык, на котором локация/ помещение передает студентам необходимую для ориентации в пространстве информацию. Визуальная навигация должна создавать у обучающихся ощущение удобства и комфорта. Поэтому разработка концепций дизайна интерьерной навигации – одно из важнейших условий для грамотной организации пространства.

Разработка визуальной коммуникации состоит из нескольких этапов:

1. Исследование и анализ. Дизайнер изучает поставленную задачу, обращая внимание потребностям, которые есть у аудитории, для которой создается проект навигации. Особое внимание необходимо уделять доступности и понятности для комфортного использования навигации потребителями.

2. Разработка концепции. Подразумевает необходимость определения ключевых сообщений и информационного посыла, которые должны быть переданы в проекте навигации.

3. Разработка дизайнерских элементов. Включает создание цветовой палитры, выбор шрифтового и композиционного решений, опираясь на наличие разных носителей информации, на которых будет использован проект навигации.

4. Проектирование различных элементов навигации. К ним относятся: общий стиль бренда, определенный герой (который может служить помощником в использовании навигационной системы).

Весь комплекс внутренней навигации делится на три типа:

- Элементы для информирования с большого расстояния. Такие объекты можно увидеть, например, на входной группе, так как они издали помогают выбрать нужное направление, пример представлен на рисунке 1 [1].



Рис. 1. Пример элементов для информирования с большого расстояния

(URL: <https://www.mediagrad.ru/vyveski>. (дата обращения 25.02.2025)

– Указатели, предназначенные для уточнения деталей на более близком расстоянии, как правило, сюда относятся таблички с обозначением нумерации аудиторий и кабинетов, пример представлен на рисунке 2 [2].



Рис. 2. Указатели, предназначенные для уточнения деталей на более близком расстоянии

(URL: https://proect.top/uploads/posts/2023-08/1691383210_proect-top-p-oformlenie-kholla-shkoli-krasivo-47.jpg)

(дата обращения 25.02.2025)

— Комбинированные указатели с крупным заголовком и мелкой уточняющей информацией, которые привлекают внимание и подсказывают направление с более детальной и уточняющей информацией, пример представлен на рисунке. 3 [3].



Рис. 3. Комбинированные указатели с крупным заголовком и мелкой уточняющей информацией

(URL: https://brandiziac.ru/navigation_design (дата обращения 25.02.2025)).

В настоящее время, для комплексного подхода к процессу разработки дизайн-проекта навигации необходимо учитывать: глубокий анализ пространства с выявлением всех проблемных зон; исследование психофизиологических особенностей посетителей конкретного помещения; определение маршрутов потока людей; проработка уникальной индивидуальной системы навигации; воздание концепции дизайна с учетом фирменного стиля организации; адаптация и привязка к самому интерьеру.

Также, важно учитывать новые технологии и возможность их использования на предложенном объекте. С помощью современных технологий, которые применяются в создании удобных навигационных систем в формате мобильных приложений, можно легко ориентироваться внутри здания, строить необходимые маршруты, определять свое местоположение в режиме реального времени, получать анализ и отчет для дальнейшей оптимизации здания вуза. Помимо удобства от применения подобных технологий для абитуриентов и первокурсников, которые только знакомятся с новым местом обучения, могут получить большую пользу от использования такой системы навигации, стоит обозначить возможность улучшения пользовательского опыта в использовании мобильных приложений для университетов, а также, возможность создания в мире современных технологий «умного университета», с возможностью позиционирования формата инновационного учебного заведения [4].

В настоящее время, при разработке дизайна для высших учебных заведений учитывается не только информационная составляющая, но и возможность применения логотипа и разработка фирменного стиля навигационных систем, учитывая цвета и особенности конкретного университета. Этот подход позволяет объединить всю стилизацию в единое целое, что создает гармоничный и аккуратный вид самого здания внутри и снаружи. Качественный подход к дизайну, хорошо читаемые надписи, грамотно подобранный шрифт и детали, позволяют создать узнаваемый образ заведения.

Рассмотрим подробнее включение дополненной реальности в визуальную навигацию вуза на примере Балтийского федерального университета им. И. Канта (БФУ)

Навигация в дополненной реальности помогает найти нужный кабинет при помощи виртуальных стрелок на телефоне. В эту программу включены все помещения учебного заведения. Поиск кабинета можно провести по номеру или по направлению работы нужного подразделения: «Приемная комиссия», «Библиотека», «Медицинский кабинет» [5] и т. д.

Программа всегда выстраивает маршрут по самому короткому пути, учитывая использование лифта. Например, если человек стоит на первом этаже и хочет подняться на второй, система предложит ему ближайшую лестницу, но если человеку нужно подняться с первого этажа на четвертый, то система поведет его сначала к лифту несмотря на то, что лифт будет находится дальше лестницы. Так как все мы понимаем, что дорога на четвертый этаж на лифте будет быстрее и комфортнее, пример показан на рисунке 5 [5].



Рис. 5. Навигация в Балтийском федеральном университете им. И. Канта (БФУ)



Рис. 6. Специальной 3D персонаж по имени «Кантик»

Для малоподвижной категории пользователей в приложении есть выбор опции «Доступная среда», которая позволяет строить маршруты с учетом пандусов и лифтов, которыми оборудован университет. Корпуса оснащены пандусами для максимально комфортного перемещения, а сама программа строит маршрут по наименьшему сопротивлению, предлагая пользователям самый удобный и короткий путь.

В приложении для создания интерактивности маршрута создан специальной 3D персонаж по имени «Кантик», который представлен на рисунке 6 [6], который озвучен профессиональным актером, может рассказать о жизни университета, про его историю, особенности, направления и факультеты.

Для каждого пользователя у приложения есть личный кабинет, где можно выбрать внутренний статус: абитуриент, студент, преподаватель. Исходя из выбранной роли приложение будет показывать актуальное расписание занятий, либо вступительных испытаний, либо список групп студентов.

Необходимо отметить, что во всем университете развешены обозначения и расклеены напольные наклейки с символами университета. Для построения навигации достаточно отсканировать метку на полу и сразу следовать инструкциям «Кантика», направляясь за стрелкой к нужному кабинету.

Таким образом, в качестве факторов, которые могут определять современный подход к проектированию и развитию визуальной среды вуза, являются следующие: включение дополненной реальности (является одним из основных перспективных направлений); активное внедрение новых технологий; внимание и применение средств инклюзивного дизайна.

В развитие визуальной навигации вуза необходимо включить определенные исследования, которые позволят упорядочить подачу визуально-графической модели с согласованностью цветового и стилистического решения.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Андреева В.А

Scientific supervisor: associate professor Andreeva V.A.

Список литературы

1. URL: imgpeak.ru (дата обращения 12.03.2025).
2. URL: imgpeak.ru (дата обращения 12.03.2025).
3. URL: Навигационная система для учебных учреждений — A-RIAL (дата обращения 12.03.2025).
4. Навигация в дополненной реальности для Балтийского федерального университета имени Канта. URL: <https://arvar.org/ru/cases/navigation-for-bfu/> 2021г. / (дата обращения 25.02.2025).
5. Балтийского федерального университета им. И. Канта (БФУ). URL: <https://arvar.org/ru/cases/navigation-for-bfu/> (дата обращения 12.03.2025).
6. Навигационная система для учебных учреждений. URL <https://navrus.ru/navigacionnaya-sistema-dlya-uchebnyh-uchrezhdenij/> (дата обращения 25.02.2025).

References

1. URL: imgpeak.ru (date accessed: 12.03.2025).
2. URL: Навигационная система для учебных учреждений — A-RIAL (date accessed: 12.03.2025).
3. URL: Все о стендах на спортивных мероприятиях | читать в блоге Стенд-Маркет (date accessed: 12.03.2025).
4. Augmented Reality Navigation for Kant Baltic Federal University. URL: <https://arvar.org/ru/cases/navigation-for-bfu/> 2021г. / (date accessed: 25.02.2025).
5. I. Kant Baltic Federal University (BFU) URL: <https://arvar.org/ru/cases/navigation-for-bfu/> (date accessed: 12.03.2025).
6. Navigation system for educational institutions. URL <https://navrus.ru/navigacionnaya-sistema-dlya-uchebnyh-uchrezhdenij/> (date accessed: 25.02.2025).

А.Д. Захарова, Л.Ю. Колташова

МОДНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ: РАЗРАБОТКА ДИЗАЙНЕРСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ПО МОТИВАМ РУССКОГО СЕВЕРА

© А.Д. Захарова, Л.Ю. Колташова, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Аннотация: Статья посвящена исследованию процесса создания серии модных иллюстраций, вдохновленных культурным наследием и природой Русского Севера. В работе рассматриваются методы адаптации стилистических приемов ведущих современных иллюстраторов (Антонио Лопез, Алена Лавдовская, Кэролайн Смит, Коулс Филлипс) для разработки авторской коллекции. Описаны этапы творческого процесса: от анализа художественных техник до создания финальной серии из 10 эскизов, объединенных общей цветовой палитрой (синий, черный, белый с красными акцентами). **Ключевые слова:** модная иллюстрация, Русский Север, петроглифы Сикачи-Алян, орнаменталистика, стилизация, Антонио Лопез, Алена Лавдовская, Кэролайн Смит, Коулс Филлипс, этнические мотивы в моде, разработка коллекции одежды.

© A.D. Zakharova, L.Y. Koltashova, 2025

The Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art)
115035, Moscow, Sadovnicheskaya street, 33b1

FASHION ILLUSTRATION: DEVELOPMENT OF A DESIGN COLLECTION BASED ON THE RUSSIAN NORTH

Abstract: The article is devoted to the study of the process of creating a series of fashionable illustrations inspired by the cultural heritage and nature of the Russian North. The paper discusses the methods of adapting the stylistic techniques of leading modern illustrators (Antonio Lopez, Alena Lavdovskaya, Caroline Smith, Coles Phillips) for the development of the author's collection. The stages of the creative process are described: from the analysis of artistic techniques to the creation of the final series of 10 sketches, united by a common color palette (blue, black, white with red accents) and natural symbolism.

Keywords: fashion illustration, Russian North, Sikachi-Alyan petroglyphs, ornamentalism, stylization, Antonio Lopez, Alena Lavdovskaya, Caroline Smith, Coles Phillips, ethnic motifs in fashion, development of a clothing collection.

Современная модная иллюстрация представляет собой синтез художественного творчества и дизайна, где ключевую роль играет стилизация, индивидуальная техника исполнения и глубокая концептуальная основа. В данной работе рассматривается процесс создания серии эскизов коллекции одежды, вдохновленной культурой и природой Русского Севера. Основной задачей исследования стало изучение стилистических особенностей известных модных иллюстраторов, адаптация их техник для разработки собственных эскизов и формирование уникального визуального языка на основе северных мотивов.

Главной целью проекта являлось создание серии иллюстраций, объединенных общей тематикой, но выполненных в различных техниках для выявления наиболее выразительного художественного решения. В процессе работы был проведен анализ стилистики ведущих модных иллюстраторов, включая Антонио Лопеза с его динамичными экспрессивными линиями [2, с.160], Алены Лавдовской с ее минималистичной графичностью, Кэролайн Смит с мягкими акварельными размытками и Коулса Филлипса с его гиперреалистичным подходом и игрой с негативным пространством [4, с.144]. На основе этого анализа были созданы пять эскизов, каждый в стилистике одного из художников, что позволило выявить их ключевые приемы и адаптировать их для дальнейшей работы (рис.1).

Важнейшим этапом работы стал эксперимент с различными графическими техниками. После тестирования карандашной графики, темперы, маркеров и черно-белой графики, окончательный выбор остановился на темпере и акриловых маркерах. Темпера позволила достичь необходимой плотности и фактурности изображения, что особенно важно для передачи грубоватой текстуры северных орнаментов. Акриловые маркеры обеспечили четкость графических элементов и насыщенность цвета, что особенно важно для стилизации под петроглифы. Такое сочетание материалов создало уникальный визуальный эффект.



Рис.1 Использование стилистических приемов различных иллюстраторов: Жоржа Лепапа, Рене Грюо, Антонио Лопез, Кэролайн Смит, Алена Лавдовская

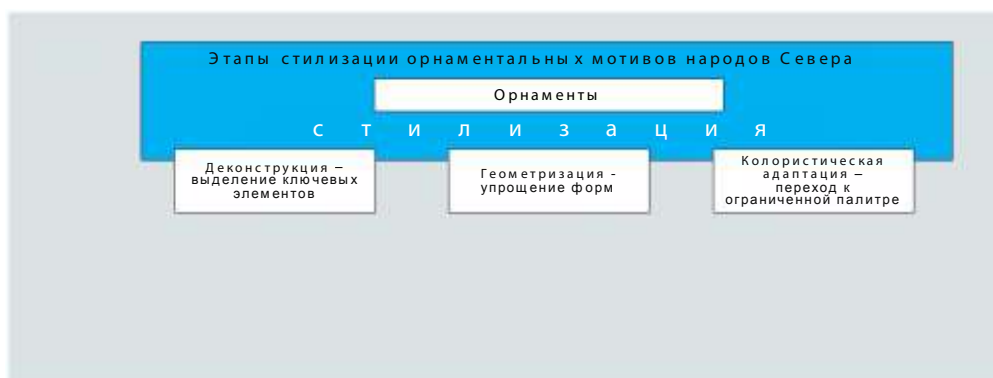
Основой для разработки коллекции стали петроглифы Сикачи - Аляна, самые известные наскальные изображения в Хабаровском крае, изображающие животных, солярные символы и ритуальные сцены (таблица.1) [5]. Петроглифы, нанесенные на поверхности каменных валунов, были впервые описаны Р.К. Маак в 1859 году, но мировую известность получили в 1935 году, после исследований А.П. Окладниковой. Петроглифы относятся к неолиту, 12 тысячелетию до н.э., поздние изображения к 3 тысячелетию до н.э. Всего выявлено около 300 отдельных наскальных изображений, все они высечены железными инструментами [3, с.160]. Среди петроглифов встречаются все виды наскальных рисунков: изображение животных, сцены охоты, человеческие фигуры, сидящие в лодках люди, изображения диких лошадей и мамонтов, мамонтов, что говорит о том, что древние люди в Ледниковый период охотились в этих местах. Сегодня это единственный памятник наскального искусства в Приамурье, который является местом религиозного поклонения шаманизма, является символом нанайского искусства, включен в ЮНЕСКО. Наиболее интересные петроглифы классифицировала в табличную форму (таблица 1) по группам орнаментальных решений.

Анализ петроглифических мотивов (Таблица 1)

Вид орнамента	Характерные элементы	Визуализация Петроглифа	Символическое значение
Зооморфные	Олени, рыбы, птицы		Связь с тотемными животными
Антропоморфные	Фигуры охотников, шаманов, маски		Ритуальные практики
Солярные	Круги, спирали		Космологические представления

Анализ петроглифов позволил интегрировать мотивы в дизайн костюмов, где преобладали геометрические узоры, имитирующие ледяные кристаллы и северное сияние, а также стилизованные изображения животных и абстрактные элементы, отсылающие к замерзшим ветвям и снежным покровам. В процессе поиска формы было создано множество черновых эскизов, что позволило отточить силуэты и композиционные решения.

Этапы стилизации орнаментальных мотивов народов Севера (Таблица 2)



В контексте визуализации особое значение приобретают ритуальные маски коренных народов Севера — ненцев, хантов, эвенков, чукчей и коряков [1, с.23]. Эти артефакты выполняли функции: от шаманских практик до обрядовых танцев. У ненцев и хантов преобладали зооморфные маски (олень, медведь, волк), служившие посредниками между миром людей и духов. Чукотские и корякские маски, часто выполненные из дерева и кожи, изображали мифологических существ и использовались в праздниках зимнего солнцестояния для «общения» с духами предков. (рис.2)

Шаманы применяли абстрактные маски с геометрической резьбой, символизирующие стихии (огонь, ветер). В коллекции эти мотивы переосмыслены через графическую стилизацию: угловатые формы масок-оберегов отсылают к петроглифической традиции, а их декоративные элементы визуально связываются с фактурами выбранных тканей. Такая интеграция подчеркивает синтез сакрального и современного в дизайне аксессуаров.

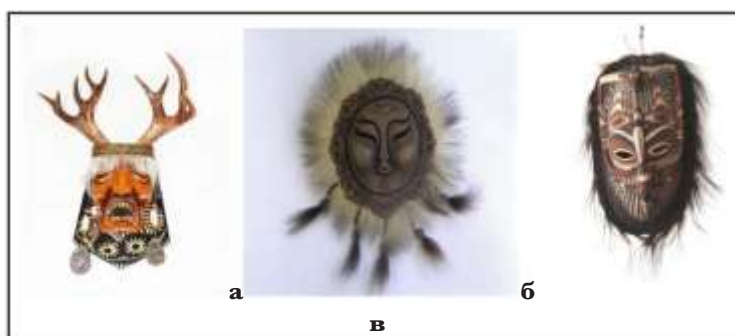


Рис.2 Ритуальные маски северных шаманов: а – Шаманская маска/москоиды; б – Шаманский бубен эвенков; в – Ритуальная маска шамана (народы Сибири и Дальнего Востока)

Особое внимание было уделено разработке концепции тканей для потенциального воплощения коллекции. Основой стали плотные натуральные материалы - грубая шерсть, лён и фактурный хлопок, наиболее соответствующие суровому северному климату. Для декоративных элементов выбраны техники, имитирующие природные текстуры: вышивка, воссоздающая эффект инея, аппликации с геометрическими узорами, повторяющими ледяные кристаллы. Цветовая гамма сознательно ограничена холодными оттенками - ледяные голубые, белоснежные, стальные серые сочетаются с глубокими темно-синими и бордовыми акцентами, что создает ассоциации с северным сиянием и зимними сумерками.

Финальная серия включала 10 образов, объединенных общей концепцией и цветовой палитрой, построенной на сочетании синего, черного, белого с красными акцентами. Композиционно работы делились на одно-фигурные, двух-фигурные и трех-фигурные, что создавало разнообразие визуальных решений. Каждый образ символизировал определенный природный мотив: заснеженные деревья, оледенелые ветки, северных птиц, замерзшие озера с рыбами и другие элементы северной природы (рис.3). В качестве фона в графическом решении эскизной коллекции используется тонированная бумага серо-голубого оттенка, как дань монохромной природе Севера [6, с.82]. Чтобы ярче выразить концепцию коллекции и показать взаимодействие костюма и средового пространства, фон и образ дополняют друг друга: витиеватые орнаменты находят свое продолжение выходя за границы костюма, плавно отображаясь в свободном пространстве фона.



Рис.3 Эскизы авторской коллекции женской одежды “Русский Север”, автор Захарова Анна

В результате исследования была разработана серия эскизов, сочетающих традиционные мотивы Русского Севера с современными приемами модной иллюстрации. Эксперименты с различными техниками позволили определить наиболее выразительные художественные решения, среди которых особую выразительность продемонстрировало сочетание графичности акриловых маркеров и фактурности темперы. Полученные результаты могут быть использованы для дальнейшей разработки коллекции.

Список литературы

1. Антонова А.Е. Орнаментальное искусство народов Севера. - М.: Наука, 2018. - 214 с.
2. Лопас А. Современная модная иллюстрация. - СПб.: Петербургский модный журнал, 2020. - 176 с.
3. Петров В.Г. Петроглифы как исторический источник. - Хабаровск: Дальнаука, 2019. - 302 с.
4. Инкина А. К., Колташова Л.Ю., Фирсова Ю.Ю. Анализ авторского стиля модных иллюстраторов при разработке эскизов коллекции одежды // Сборник научных трудов Первой Всероссийской научной конференции с международным участием, Москва, 28 мая 2024 года. – М.: ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2024. – С. 144.
5. Стойбище сородичей. Петроглифы Сикачи-Аляна [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://sikachialyan.ru/petroglifi> (дата обращения: 15.04.2025г.).
6. Колташова, Л. Ю. Проектирование коллекции современных пальто с деталями из меха на основе костюма народов «Севера» / Л. Ю. Колташова, Е. Д. Картузова // Исследования ВКР - в практику профессиональной жизни : Сборник материалов III Международной научно-практической межвузовской конференции, Москва, 31 октября 2022 года. Том Часть 1. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023. – С. 80-85. – EDN ENHCQX.7.

References

1. Antonova A.E. Ornamental Art of the Peoples of the North. - Moscow: Nauka, 2018. - 214 p.
2. Lopas A. Modern Fashion Illustration. - St. Petersburg: Petersburg Fashion Magazine, 2020. - 176 p.
3. Petrov V.G. Petroglyphs as a Historical Source. - Khabarovsk: Dalnauka, 2019. - 302 p.
4. Inkina A.K., Koltashova L.Yu., Firsova Y.Y. Analysis of the author's style of fashion illustrators in the development of sketches of the clothing collection // Collection of scientific works of the First All-Russian Scientific Conference with international participation, Moscow, May 28, 2024. Moscow: Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)", 2024. – P. 144.
5. Camp of relatives. Petroglyphs of Sikachi-Alyana [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: <https://sikachialyan.ru/petroglifi> (date obrashcheniya: 15.04.2025g.).

6. Koltashova L. Yu., Kartuzova E. D. Proektirovanie kolleksii sovremennykh coat s detal'nyami iz mekha na osnove kostyuma narodov «Severa» [Design of a collection of modern coats with details from fur based on the costume of the peoples of the North] / L. Yu., Kartuzova E. D. Kartuzova // Studies of the thesis - in the practice of professional life: Collection of materials of the III International Scientific and Practical Interuniversity Conference, Moscow, October 31, 2022. Volume Part 1. – Moscow: Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)», 2023. – P. 80-85. – EDN ENHCQX.7.

УДК 745

Е. А. Зубарева

МОРРИС И КО: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ТРАДИЦИЙ К СОВРЕМЕННОСТИ

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В истории европейского искусства XIX века особое место занимает многогранное творчество Уильяма Морриса, английского художника, поэта и теоретика искусства, чье наследие оказало значительное влияние на развитие не только художественных ремесел, но и всего европейского дизайна. Его деятельность стала важнейшей вехой в подготовке почвы для формирования модерна как целостного художественного направления. В статье рассматриваются инновационные подходы английского дизайнера к производству гобеленов, вышивок и печатного текстиля, а также развитие компании Morris & Co., ставшей образцом качества в текстильном дизайне. Автор демонстрирует, как творчество Уильяма Морриса продолжает вдохновлять дизайнеров и художников, оставаясь важным источником идей в современном мире.

Ключевые слова: Уильям Моррис, дизайнер, творчество, традиции, ремесла, средневековые, компания, гобелены, вышивки, текстиль, панно, полотна, узоры, печать, природа, коллаборация, наследие.

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

MORRIS & CO: FROM MEDIEVAL TRADITIONS TO MODERNITY

In the history of 19th-century European art, the multifaceted creativity of William Morris, an English artist, poet, and art theorist, holds a special place. His legacy has had a significant impact on the development of not only the decorative arts but also the entirety of European design. His work marked a crucial milestone in laying the groundwork for the emergence of Art Nouveau as a cohesive artistic movement. The article examines Morris's innovative approaches to the production of tapestries, embroidery, and printed textiles, as well as the development of Morris & Co., which became a benchmark for quality in textile design. The author demonstrates how William Morris's creativity continues to inspire designers and artists, remaining an important source of ideas in the modern world.

Keywords: William Morris, designer, creativity, traditions, crafts, medieval, company, tapestries, embroidery, textiles, panels, canvases, patterns, printing, nature, collaboration, legacy.

Влияние творчества Уильяма Морриса (1834 – 1896) (рис. 1) вышло далеко за рамки его эпохи. Его идеи вдохновляли многих деятелей культуры XX века, в том числе таких выдающихся писателей, как Клайв Стейплз Льюис (1898 – 1963) и Джон Рональд Руэл Толкин (1892 – 1973). Их произведения во многом отражают те же средневековые идеалы и романтическое восприятие прошлого, которые были так характерны для творчества Морриса.

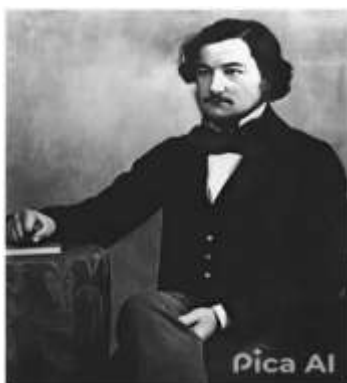


Рис. 1. Портрет Уильяма Морриса

В своём литературном творчестве Уильям проявил себя как талантливый прозаик и поэт, создавший ряд значительных произведений, в которых ярко проявилась его любовь к средневековью. Эта увлеченность прошлым нашла отражение не только в его литературных произведениях, но и в декоративно-прикладном искусстве, где он стремился возродить средневековые традиции мастерства.

Уильям Моррис, вдохновленный идеями художественного критика Джона Рёскина (1819 – 1900) (рис. 2) о важности ручного труда и искренности в искусстве, стал одним из основоположников движения «Искусства и ремёсел». Оно выступало за возвращение к ремесленному мастерству как противовес индустриальному производству, которое, по мнению его участников, обесценивало художественную составляющую предметов быта.



Рис. 2. Портрет Джона Рёскина

Основав собственную фирму, Моррис создал уникальный комплекс производства, где выпускались обои, ковры, вышивки и гобелены, выполненные в лучших традициях ручного ремесленного искусства. Его работы отличались особой декоративностью и вниманием к деталям, что впоследствии оказало влияние на развитие европейского дизайна и архитектуры.

Во второй половине XIX века кампания англо-католического движения за более широкое использование ритуалов в Англиканской церкви привела к увеличению спроса на церковные вышивки, а именно на алтарные ткани. Уильям познакомился с этим специализированным ремеслом, когда работал под руководством архитектора готического возрождения Джорджа Эдмунда Стрита (1824 – 1881), который занимался строительством и восстановлением церквей. В то время как Стрит предпочитал использовать шелка, придававшие его вышивкам относительную плоскость, Моррис изначально отдавал предпочтение шерстяным нитям и подложкам, которые, хотя и были сложнее в работе, создавали более выраженный трехмерный эффект [1]. Это, в свою очередь, приближало его вышивки к средневековым архетипам, которыми он так восхищался.

Когда Уильям Моррис жил на площади Ред Лайон в Лондоне, он изготовил вышивальный станок, основанный на антикварной модели. Используя шерстяные нити, которые он окрашивал специально для себя, Моррис начал осваивать техники вышивки, включая свой предпочтительный метод «укладки и пришивания» (коучинг). Впоследствии он обучил свою домработницу Мэри, как вышивать его дизайны, и она стала первой из многих женщин, которые в течение жизни Уильяма усердно выполняли этот вид работы для него. Первой известной вышивкой, выполненной самим Моррисом, является полотно «If I Can» (рис. 3), датированное 1857 годом, в котором он использовал шерсть, окрашенную анилином. [1]



Рис. 3. Вышивка «If I Can»

В качестве основы для другого полотна «Daisy» (рис. 4), который был вышит специально для Красного дома в 1860 году, использовалась шерстяная саржа, окрашенная в цвет индиго, а мотив ромашки выполнен методом «укладки и пришивания» и воплощает многие принципы дизайна Уильяма.



Рис. 4. Вышивка «Daisy»

В апреле 1861 года Уильям Моррис во время дружеского ужина в своем особняке, Красном доме (рис. 5), принял решение об основании фирмы, специализирующейся на производстве предметов декоративно-прикладного искусства [3]. В этом же году был выпущен первый проспект компании «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко», в котором было заявлено, что она будет производить и выполнять заказы на вышивки. В 1862 году фирма представила вышитые дизайны на Международной выставке в Южном Кенсингтоне. После которой компания начала получать заказы на церковные вышивки от архитекторов готического возрождения. Эти ранние и стилистически простые вышивки были совместно разработаны Уильямом Моррисом и Филипом Уэббом (1831 – 1915) и выполнены друзьями и родственниками партнеров, включая Джейн Моррис (супруга Уильяма), Джорджиану Берн-Джонс и Люси и Кейт Фолкнер. [1]



Рис. 5. Красный дом Уильяма Морриса, арх. Филип Уэбб

Когда Моррис в конечном итоге получил полный контроль над фирмой в 1875 году, он осознал, что ассортимент предлагаемых дизайнов должен стать более коммерчески привлекательным. Примерно в это время Моррис и Уэбб начали разрабатывать более плоские вышивки, которые были менее средневековыми по стилю, но все же требовали традиционного метода исполнения. В 1870-х годах было получено множество заказов на изготовление гобеленов и панно для домашнего обихода от светских клиентов. В ответ на растущую популярность своих вышивок фирма начала продавать наборы для самостоятельного вышивания наволочек и экранов для каминов (рис. 6). С помощью этих наборов Уильям намеревался предоставить вышивальщицам большую творческую свободу, оставив открытым выбор стежка и цвета пряжи. [1]



Рис. 6. Трехстворчатый экран, худ. Джон Дирл

Роскошные полотна Морриса конца 1870-х и 1880-х годов, такие как «Артишок» и «Акант» (рис. 7 и 8), были более сложными и детализированными в своем узорчатом оформлении по сравнению с его ранними дизайнами

и могут рассматриваться как отражение его растущего интереса к ковровому производству. Мэй Моррис (1862 – 1938), обладая выдающимися навыками вышивки и работая с дизайнами своего отца с самого раннего возраста, возглавила мастерскую вышивки Morris & Co. в 1885 году. Она и Джон Генри Дирл, ставший художественным директором фирмы в 1896 году, впоследствии разрабатывали дизайны новых вышивок Morris & Co.



Рис. 7. Вышивка “Артишок”



Рис. 8. Вышивка “Акант”

Первые печатные текстильные изделия, которые продавались Morris, Marshall, Faulkner & Co. примерно с 1868 года, представляли собой переиздания более ранних цветочных рисунков 1830-х годов и были воспроизведены для Фирмы Томасом Кларксоном. Вскоре после этого Кларксон напечатал первый оригинальный дизайн Морриса «Решетка» (около 1868-1870) (рис. 9), используя синтетические красители. За ним последовал дизайн «Тюльпан и ива» (рис. 10), который Моррис разработал в 1873 году. Однако, когда Уильям увидел напечатанный продукт, он был крайне разочарован качеством красок. Это побудило Морриса начать исследовать древние рецепты традиционных натуральных красителей. [1]



Рис. 9. Печатный текстиль “Решетка”



Рис. 10. Печатный текстиль “Тюльпан и ива”

После переезда семьи Моррисов в Тёрнхэм-Грин в 1872 году, Уильям Моррис начал свои эксперименты с окрашиванием, используя древние формулы, и искать подходящие для печати помещения (рис. 11). И нашел – в Мертон-Эбби. Там все необходимые работы по вырезанию блоков для печатных текстилей Morris & Co выполнял Альфред Баррет, а позже — его сын Джеймс.



Рис. 11. Мастерская Уильяма Морриса для текстильной печати

Сначала с оригинального дизайнерского рисунка была сделана калька, затем этот перенос был нанесен на блок из грушевого дерева (рис. 12). После того как контуры рисунка были тщательно вырезаны, блок подготавливался на красильной подушке перед тем, как аккуратно укладывался на ткань, которая лежала на покрытом одеялом столе. Когда блок был в нужном положении, по нему ударяли молотком и осторожно поднимали, после чего процесс повторялся. Если дизайн требовал более одного цвета, печатались разные блоки с другими цветами после того, как предыдущий краситель высыхал. После завершения процессов печати и закрепления ткань промывалась до пяти раз в близлежащей реке Уандл и раскладывалась для сушки на лугах вокруг мастерской Мертон-Эбби. Этот процесс обеспечивал не только превосходное качество, но и более высокие затраты, которые приходилось перекладывать на клиента, хотя прибыль фирмы была значительно меньше, чем у ее конкурентов. Большое количество собственных двухмерных дизайнов Морриса использовалось как для печатных текстилей, так и для обоев. [1]



Рис. 12. Блок для печати из грушевого дерева

Труды Уильяма Морриса по декоративно-прикладному искусству передают глубокое наслаждение природным ландшафтом. Он проектировал изнутри и не отделял себя от мира природы, охватывая органические несовершенства, а затем воплощая их в обоях, шпалерах, гобеленах и текстиле. Моррис утверждал, что хороший художник должен «следовать природе, изучать античность, создавать свое собственное искусство», потому что, будучи частью мира природы, человек реагирует на него так же естественно, как на форму и красоту цветов и полей. [2]

На протяжении многих лет Моррис изучал антикварные текстили в Музее Южного Кенсингтона и собрал собственную частную коллекцию исторических образцов, которые служили техническими и эстетическими ориентирами для его собственных дизайнов. Его первый дизайн тканого текстиля, который фирма Morris & Co. называла «гобеленом», был зарегистрирован в 1876 году. К началу 1877 года Моррис решил создать свою собственную ткацкую мастерскую. Текстили, такие как «Птица» (1877-78) (рис. 13), были сотканы на жаккардовом ткацком станке, который был привезен из Франции. Хотя это был ручной станок, использующий механическую систему перфорированных карточек для создания необходимого узора, Моррис принял эту форму механизации, так как она обеспечивала значительно лучшее качество, чем традиционные методы производства. Фирма также производила множество узорчатых текстилей на жаккардовых станках, а в конце 1870-х и 1880-х годов Morris & Co. изготавливала изысканные шелковую парчу и дамаск, а также тонкие шелка для платьев *broché*. [1]



Рис. 13. Текстиль «Птица»

Неудивительно, что, будучи выдающимся рассказчиком, Моррис считал гобелен высшей формой текстильного дизайна. Как и витражи, гобелены могли пересказывать истории давно минувших времен с непосредственностью и доступностью, которые трудно осознать в наше время. Уильям не хотел использовать механизированный метод

производства гобеленов, доступный в то время. Он был, по его мнению, слишком ограничивающим с творческой точки зрения. Вместо этого Моррис обратил внимание на традиционные методы ткачества гобеленов и в 1878 году начал активно экспериментировать с ткацким станком, который установил в своей спальне. [3]

Уильям Моррис считал, что для создания успешных дизайнов гобеленов необходимо быть хорошим колористом и рисовальщиком, иметь чувство искусства в целом и обладать глубоким пониманием технологий и техник, которые он, безусловно, имел. Многие гобелены Morris & Co. были совместно разработаны Моррисом, Эдвардом Берн-Джонсом (который обычно рисовал фигуры), Филипом Уэббом (который рисовал животных и птиц) и Дж. Х. Дирлом. Процесс дизайна часто начинался с того, что Берн-Джонс создавал предварительный эскиз фигур, который затем переводился в цветной рисунок Моррисом или Дирлом. После этого создавался картонный шаблон рисунка с помощью фотографии. Затем они добавляли декоративные рамки и заполняли фон и передний план, обводя картонный шаблон своими собственными рисунками цветов и деревьев. Этот первый эскиз и фотокартон затем передавались ткачам, которые их воспроизводили. [1]

Привлекательность техник Уильяма объясняется адаптацией его дизайна с помощью различных материалов. Многие из рисунков обоев превратились в ситцевые ткани и гобелены, образуя целостную схему оформления интерьера благодаря тонкому сочетанию мотивов и цветов между обоями, тканями и текстильными изделиями. [2]

После переноса ткацких мастерских в Мертон-Эбби в 1881 году, фирма смогла наладить крупномасштабное производство гобеленов. Хотя компания продавала наволочки и обивки мебели, большинство ее гобеленов, таких как «Дятел» (1885) (рис. 14), были задуманы как декоративные полотна. Эти гобелены могли быть как светскими, так и религиозными по тематике, в зависимости от того, предназначались ли они для частного дома или церкви.



Рис. 14. Гобелен «Дятел»

Крупнейшим проектом гобелена, осуществленным фирмой, была серия «Поиски святого Грааля» 1890 года, которая состояла из пяти нарративных панелей с фигурами в натуральную величину и шести меньших панелей с растительными мотивами. Тематика этого тканого цикла была описана Моррисом как «самый красивый и полный эпизод легенд».



Рис. 15. Гобелен «Вооружение и отъезд рыцарей» из серии «В поисках Святого Грааля»

За свою плодотворную жизнь Уильям Моррис занимался самыми разными видами искусства: от фресок до картин маслом, от каллиграфии до витражей, от вышивки до ковров, от иллюстрированных рукописей до дизайна мебели. В основе его видения лежало стремление к честному и ценному мастерству, поиск человечности в украшенных предметах, с которыми люди могли бы жить, использовать и получать удовольствие.

В современном мире дизайна и искусства наследие Уильяма Морриса продолжает оставаться одним из наиболее влиятельных и востребованных. Его творческий подход, основанный на принципах красоты, функциональности и качества, находит отклик у современных дизайнеров и производителей. Бренд Morris & Co, основанный самим Моррисом в 1861 году, в настоящее время активно сотрудничает с различными компаниями, чтобы сделать его знаменитые узоры и философию доступными для широкой аудитории.

Сотрудничество с N&M (рис. 16) в 2018 году стало заметным событием в мире моды и дизайна. В рамках коллаборации были выпущены коллекции одежды и аксессуаров с характерными для Морриса узорами. N&M адаптировала сложные и детализированные дизайны Уильяма для массового потребителя. [4]



Рис. 16. Коллекция одежды N&M

Сотрудничество с Fabian Smith (рис. 17) продемонстрировало, как наследие Морриса может быть интегрировано в современный интерьер. В рамках этого сотрудничества компания использовала знаменитые узоры Уильяма для обивки мебели. [5]



Рис. 17. Кресло «Рафаэль Артишок» Fabian Smith

В рамках коллаборации Morris & Co с Hatber (рис. 18) в 2024 году были разработаны уникальные канцелярские товары, украшенные яркими и оригинальными принтами, вдохновлёнными природой. Нежную флористическую коллекцию дизайнеры Hatber назвали Morris Fields. [6]



Рис. 18. Коллекция канцелярских товаров Hatber

Сотрудничество с английской фирмой Spode (рис. 19) представляет интересное сочетание двух брендов с богатой историей и традициями в производстве керамики и текстиля. В 2021 году компания Morris & Co отпраздновала

свой 160-летний юбилей, представив новую подарочную коллекцию посуды с флористическими узорами и сдержанной цветовой палитрой. [7]



Рис. 19. Коллекция посуды Spode

Актуальность наследия Уильяма Морриса обусловлена не только его художественным талантом, но и глубоким пониманием взаимосвязи между искусством, природой, дизайном и повседневной жизнью. Его принципы создания красивых и функциональных предметов остаются актуальными в эпоху массового производства и потребления, служа напоминанием о важности качества, долговечности и эстетической ценности в каждом элементе нашего окружения.

Влияние Морриса на современный дизайн продолжает расти, что подтверждается постоянным появлением новых интерпретаций его работ в различных областях: от высокой моды до домашнего декора, от цифрового дизайна до традиционных ремесел. Его наследие служит не только источником вдохновения, но и практическим руководством для создания гармоничного и эстетически насыщенного пространства жизни современного человека.

Таким образом, наследие Уильяма Морриса не просто сохраняется – оно развивается и трансформируется, оставаясь важным источником вдохновения для дизайнеров и художников по всему миру. Его идеи о красоте, искусстве и ремесле продолжают находить отклик в современном обществе, что делает его творчество поистине вневременным.

Научный руководитель: преподаватель кафедры дизайна пространственной среды имени проф. Б.Г. Устинова

Киселева А.А.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Environmental Design named after Professor B.G. Ustinov

Kiseleva A.A.

Список литературы

1. Fiell, Charlotte, & Fiell, Peter. William Morris. Taschen GmbH, 2024, 96 pp.
2. Wells, Nick. William Morris: Artist, Craftsman, Pioneer. Flame Tree Publishing Ltd, 2019, 192 pp.
3. Дизайн жизни Уильяма Морриса: искусства, ремесла и увлечения [Электронный ресурс] URL: https://artchive.ru/publications/3722~Dizajn_zhizni_Uil%27jama_Morrisa_iskusstva_remesla_i_uvlechenija (Дата обращения: 28.03.2025)
4. H&M in a unique collaboration with Morris & Co [Электронный ресурс] URL: <https://about.hm.com/news/general-news-2018/morris-co-x-h-m.html> (Дата обращения: 30.03.2025)
5. Кресло «Рафаэль Артишок» [Электронный ресурс] URL: <https://www.fabiansmith.ru/catalog/products/kreslo-rafael-artishok/> (Дата обращения: 30.03.2025)
6. Коллекция Моррис от Hatber [Электронный ресурс] URL: https://hatber.ru/company/news/kollektsiya_morris_ot_hatber/ (Дата обращения: 30.03.2025)
7. Morris & Co. X Spode [Электронный ресурс] URL: <https://www.spode.co.uk/morris-co> (Дата обращения: 30.03.2025)

К.Р. Идрисова, М.А. Славникова

РОССИЙСКИЕ АЛЬТЕРНАТИВЫ СОВРЕМЕННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ДЛЯ ДИЗАЙНЕРОВ В КОНТЕКСТЕ ЛОКАЛИЗАЦИИ

© К.Р. Идрисова, М.А. Славникова

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В статье рассматриваются российские альтернативы популярных дизайнерских приложений и инструментов. Анализируется их развитие и продвижение в реальной жизни, на сколько они удобны и как часто используются в профессиональной среде. В том числе рассматриваются ключевые преимущества и недостатки отечественных приложений. В заключении статьи представлен перечень аналогов, продвижение которых способствует не только популяризации приложений в среде дизайнеров, но и в том числе продвижению российского рынка.

Ключевые слова: российские аналоги, приложения для верстки, инструменты для дизайна, замена Figma и Tilda

K.R. Idrisova, M.A. Slavnikova

The article discusses Russian alternatives to popular design applications and tools. It analyzes their development and promotion in real life, how convenient they are and how often they are used in the professional environment. In particular, it discusses the key advantages and disadvantages of domestic applications. In conclusion, the article presents a list of analogues, the promotion of which contributes not only to the popularization of applications among designers, but also to the promotion of the Russian market.

Keywords: Russian analogues, layout applications, design tools, replacement for Figma and Tilda

Введение

В условиях быстро меняющегося мира и стремлении России к независимости в технологиях, вопрос о разработке и применении отечественных приложений приобретает актуальность с каждым днем. Дизайнеры, которые считаются главными создателями визуальной составляющей, нуждаются в стабильных инструментах, с которыми есть возможность работать постоянно. Эта статья посвящена обзору российских альтернатив современному программному обеспечению для дизайнеров, их сильным и слабым сторонам, в том числе сравнению с основными зарубежными приложениями. Проанализирую этапы становления российских разработок, исследую роль дизайна и в создании востребованных продуктов, а также приведу примеры успешных решений.

Цель – исследовать российские аналоги современных инструментов для дизайнеров, их преимущества и недостатки, а также сравнить их с зарубежными решениями.

Задачи статьи:

- Рассмотреть эволюцию российских инструментов для дизайнеров;
- Проанализировать роль дизайна и функциональность в создании успешных инструментов;
- Привести примеры эффективных российских аналогов;
- Развитие и перспективы российских инструментов в условиях импортозамещения.

Эволюция российских инструментов для дизайнеров

История отечественных инструментов для дизайнеров прошла несколько этапов развития. До недавнего времени рынок почти полностью контролировался иностранными продуктами, такими как Adobe Illustrator, Canva, Figma и многими другими. Несомненно, они и в настоящее время не теряют своей популярности, однако при условии политики последних лет кардинально перевернулась ситуация, создав почву для активного рассмотрения российских альтернатив.

Бизнес и фрилансеры стали искать стабильные альтернативы заблокированным и ограниченным сервисам, что создало мощный стимул для развития локальных решений. Первые российские разработки начали появляться задолго до текущих событий. К примеру, графический редактор Lunacy, представленный на рис. 1, был запущен еще в 2016 году. Выглядел он очень простым. Но при помощи советов, отзывов и обратной связи создатели улучшали программу. Конечно и на настоящее время данное

приложение является упрощенным аналогом, фокусируясь на основных функциях, однако они улучшаются и им есть куда расти.

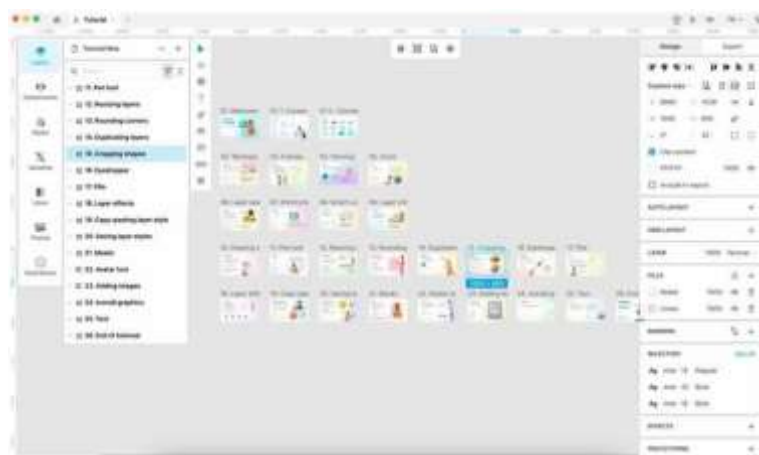


Рис. 1. Приложение для графического дизайна

Ключевым фактором российских решений стала их доступность. Многие продукты предлагают бесплатный базовый функционал или приемлемые цены, по сравнению с зарубежными аналогами. Это важно, потому что в условиях высокой конкуренции брендинг является критически важным инструментом для продвижения. Качественное создание брендированного контента сильно связано с правильным программным обеспечением, в котором можно быть полностью уверенным. Поэтому российские инструменты с легкостью помогут с данной задачей.

В данном контексте брендинг включает в себя:

- Создание узнаваемого и привлекательного стиля – цветовая палитра, разработка логотипа;
- Разработка четкого позиционирования – определение целевой аудитории, преимуществ продукта и его предложений;
- Активное взаимодействие с аудиторией – создавая красивый и вовлекающий дизайн;
- Выстраивание партнерских отношений – сотрудничество при помощи оформления.

Эффективный брендинг позволяет создать позитивное впечатление о продукте, так повышается узнаваемость и лояльность пользователей. Также стоит сделать акцент не только на функциональности, но и на ценностях, которые стоят за продуктом. Например: поддержка отечественной разработки, учет локальных потребностей, вклад в развитие российского рынка.

Два ключевых фактора – функциональность и доступность, которые определяют успех любого инструмента в дизайне.

Функциональность:

- Совместимость с другими инструментами. Крайне важно обеспечивать взаимодействие с широко используемыми программами и сервисами, которые востребованы среди большого количества пользователей;
- Удовлетворение ключевых потребностей. В нужном инструменте должно быть достаточное количество функционала, для решения задачи, которые поставлены дизайнеру;
- Оптимизация рабочего процесса. Реализация функции должна быть направлена на повышение эффективности работы, минимизируя затраты на время поиска или упрощение задачи для дизайнеров;
- Удовлетворение базовых нужд. Инструмент должен предоставлять обширную библиотеку или большой пак полезных материалов для решения ключевых задач, которые поставлены перед разработчиком.

Доступность:

- Тарифный план или ценовая политика приложения должна соответствовать ожиданиям пользователя. Наличие гибкой системы тарифов способствует увеличению прироста пользователей;
- Удобство использования. Важно, чтобы интерфейс был легкодоступным и понятным каждому, как и начинающему специалисту, так и профессионалу своего дела. Необходимость ключевых пошаговых обучений по материалам, представленных на ресурсе, будет огромным плюсом;
- Кроссплатформенность. При условии поддержки программы на разных устройствах, таких как: macOS, Windows, Linux и других способствует дополнительному расширению аудитории;
- Техническая поддержка или сообщество пользователей будет упрощать работу многим дизайнерам, так как благодаря этому аудитория может обмениваться опытом, делиться материалами и находить ответы на интересные вопросы.

Роль дизайна и функциональности в создании успешных инструментов.

Для того, чтобы создать инструмент для дизайнеров, который будет востребован, необходима детальная работа над объединением нескольких факторов: внешнего вида, функциональных возможностей, пользовательского

опыта. Российские разработчики, которые нацелены на разработку конкурентноспособных аналогов зарубежным решениям, вынуждены внимательно проверять ключевые факторы, влияющие на успех их продукции на рынке.

Локализация и приспособление к переменам привычной жизни стали решающими факторами для успеха российских продуктов. Дело в том, что до закрытия границ и введения санкций большинство разработчиков пренебрегали отечественными аналогами и не воспринимали их всерьез, что в свою очередь является значимой проблемой. Адаптация интерфейса под аудиторию России подразумевает не только перевод, но и учет иного способа восприятия информации и дизайна. В том числе стоит уделить особое внимание поддержке кириллических шрифтов и типографики, что часто становилось проблемой в зарубежных аналогах.

Доступность и стоимость играют важную роль, естественно труды окупаются, однако некоторые программные обеспечения завышают свои цены и не все могут и имеют возможность оплачивать в другой валюте все то, в чем они нуждаются. Российские аналоги предлагают легкость в скачивании (приложение можно сразу найти в магазине приложений), быстрое начало работы, бесплатные программы, что облегчает процесс работы для фрилансеров и небольших студий, для которых подписки на зарубежные сервисы недоступны. В совокупности это позволяет аналогам выйти на выигрышную позицию.

Помимо этого, не стоит забывать про функциональность и инновации, ведь это области, где российским специалистам приходится сталкиваться с трудными вызовами. Хотя ключевые функции популярных зарубежных приложений в большинстве случаев удастся воспроизвести, с иными технологиями, например AI-инструменты ситуация сложнее. Несмотря на это, отдельные отечественные продукты находят иные подходы, допустим, интеграция с российскими сервисами, которые полезны и в большей части ориентированы на российский рынок.

Сообщество и поддержка – значительное конкурентное преимущество, а все потому, что таким образом разработчики демонстрируют способность оперативно реагировать на пользовательские запросы. Предоставляется быстрая техническая поддержка на родном языке, не требует лишних переводов и долгого ожидания ответа.

Импортозамещение и независимость перешли из области политических заявлений и ограничений перешли в инструмент продвижения. Потребители все чаще обращают внимание на устойчивость и предсказуемость российских продуктов, которые не будут изменяться лишь при малейших изменениях за границей. Некоторые разработчики делают упор на полноценную самостоятельность своих продуктов. При этом работая без дополнительных подключений к серверам в других странах.

В настоящее время тренд, образовательные материалы играют важную роль в продвижении инструментов для дизайна. Компании или сами разработчики создают личные учебные пособия, необходимые для качественной работы, например от видеоруководств до подготовленных шаблонов.

Успех российских дизайнерских инструментов зависит от способности предложить не просто копию зарубежного аналога, а внести в проект целостное решение важных проблем. Следует учитывать, что российский рынок так или иначе отличается от зарубежного, так как здесь свой менталитет, свое мышление. Поэтому продукты, которые смогут учитывать особенности рынка, нужды пользователей, внесение корректировок и поддерживать актуальные тренды смогут не только укрепить свою позицию на рынке, но и выйти на новый уровень.

Примеры российских инструментов на основе популярных платформ

В связи с уходом с российского рынка ряда популярных иностранных сервисов, которые предназначены для дизайна и создания контента, на первый план выходят российские разработки. Российские разработчики уже давно предлагают собственные инструменты, но интерес к ним появился только на фоне ухода других приложений. Среди наиболее перспективных стоит отметить Lunacy, который является аналогом знаменитого графического редактора Figma, Supra стала заменой Tilda, и Wilda, выступающая в качестве альтернативы Canva.

Lunacy – программа, созданная компанией Icon8, является на сегодняшний день наиболее успешным отечественным аналогом Figma. Данный графический редактор был разработан еще в 2016 году, данная цифра свидетельствует о том, что разработчики не сидели сложа руки, а грамотно разрабатывали качественное приложение. Если изначально Lunacy мог занимать плачевное положение, то сейчас оно превращается в полноценное и профессиональное решение. Дополнительно разберем преимущества и недостатки программы. К преимуществам относятся:

- Оффлайн-функциональность – ключевое отличие и преимущество. В отличие от облачной Figma, Lunacy работает локально, непосредственно на компьютере пользователя;
- Совместимость с форматами .fig и .sketch позволяет легко переносить проекты, не теряя свои наработки;
- Поддерживаются разные платформы: macOS, Windows, Linux;
- Огромное количество стоковых иконок, фотографий и иллюстраций. Конечно и в Figma имеется разнообразие плагинов для разработки дизайна, но, чтобы использовать плагин, его сначала предстоит найти, а в случае с Lunacy данные инструменты выведены на боковую панель, смотреть рис. 2 и 3;



Рис. 2. Инструменты Lunacy



Рис.3. Иконки Lunacy

- Легкость создания красивого и современного дизайна, можно создавать словно конструктор LEGO по определенным блокам;
- Низкие системные требования позволяют программе оставаться доступной даже для пользователей со слабыми компьютерами;
- Встроенный искусственный интеллект, который ускорит работу;
- Автоматическое обновление сгенерированного контента позволяет создавать дубли слоя и группы слоев с подходящими текстами и аватарками.

К недостаткам можно отнести:

- Скопированный дизайн и расположение инструментов от главного аналога – Figma;
- Отсутствие веб-версии для разработки контента;
- Нет библиотеки плагинов;
- Отсутствует возможность комментирования процесса, как это может Figma.

Многие пользователи данного приложения отмечают, что с ним комфортно работать, легкий интерфейс, ясность программы, все способствует положительным отзывам. Поэтому стоит отметить, что приложение движется в правильном ключе и приятно знать, что разработчики продолжают активно работать над совершенствованием инструментов и продвигают его на все платформы. Lunacy доказал, что с легкостью может конкурировать с зарубежными аналогами. Однако это не единственный пример – на российском рынке появляется огромное количество решений для цифровых задач.

Следующим аналогом является Supra – удобная альтернатива Tilda, показан на рис. 4.

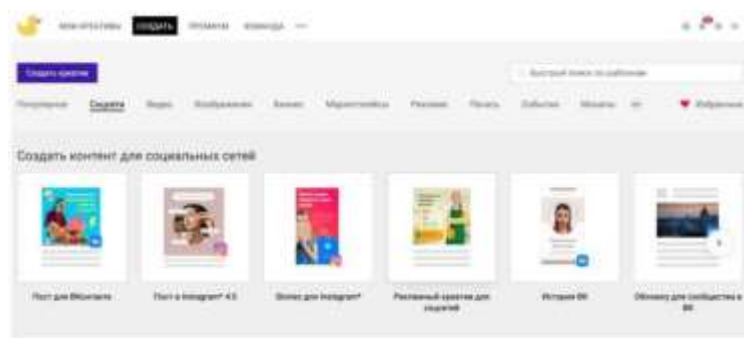


Рис.4. Ресурс Supra

В области веб-разработки достойную конкуренцию зарубежным конструкторам составляет данная программа – это платформа, предназначенная для создания лендингов, небольших сайтов, разработанная как российский аналог. Создана она была тоже очень давно в 2017 году Сергеем Бабочкиным, но популярность начал набирать после 2022 года, и обрел хорошую огромное количество пользователей по миру. Преимущества редактора:

- Имеются большое количество готовых шаблонов для популярных видов контента, включает в себя макеты для социальных сетей, презентаций, рекламных баннеров, лендингов;
- Командная работа над проектом – несколько пользователей могут одновременно работать, идеально подойдет для корпоративных отделов;
- Регулярная публикация с идеями и советами, имеются чек-листы по адаптации дизайна под разные платформы;
- Автоматическая оптимизация проектов, уменьшает вес файлов, без потери качества. Из недостатков имеются:
- Требуются базовые навыки дизайна, так как интерфейс может быть не всегда интуитивен для новичков;
- Лимит длительности видео, а именно 5 минут, не подойдет для создания длинных роликов и вебинаров;
- Бесплатная версия без аудиофункции, нельзя добавлять фоновую музыку и звуковые эффекты, не имея дополнительной подписки;

- Ограниченные форматы экспорта, доступны MP4, GIF, PNG, JPEG и PDF.

Sura – это инструмент для оперативного создания качественного контента. Он будет полезен как для небольших компаний, так и для маркетологов и дизайнеров. Однако стоит отметить, что для реализации полноценного монтажа или профессионального проекта, скорее всего, потребуются дополнительные программы.

Для задач графического дизайна российские пользователи начинают обращать внимание на Wilda – простой, но удобный редактор, задуманный как альтернатива Canva, представлен на рис. 5.

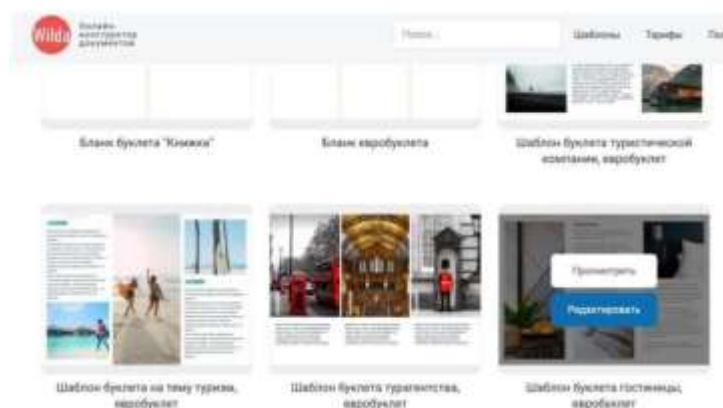


Рис.5. Ресурс Wilda

Появился тоже в 2017 году как достойный ответ зарубежным сервисам. Платформа представляет собой широкий спектр инструментов для создания документов и материалов. В том числе имеются полезные материалы по составлению предложений, созданию презентации, подборке цветов и многому другому. Ключевые особенности:

- Богатый выбор шаблонов для самых разных задач;
- Обновляемая библиотека в соответствии с трендами;
- Легкость в использовании, понятный и простой интерфейс даже не подразумевает долгого привыкания к программе, представлено на рис. 6;
- Гибкая тарифная система, имеются разные тарифные планы, для тех, кто пользуется сервисом от случая к случаю;

Из недостатков можно отметить:

- Визуальный вид как будто сайт не переделывали с давних пор;
- Нет возможность разово в день сгружать свой проект бесплатно, исключительно тарифы, показано на рис. 7;
- Технические ограничения по размеру и качеству файлов.

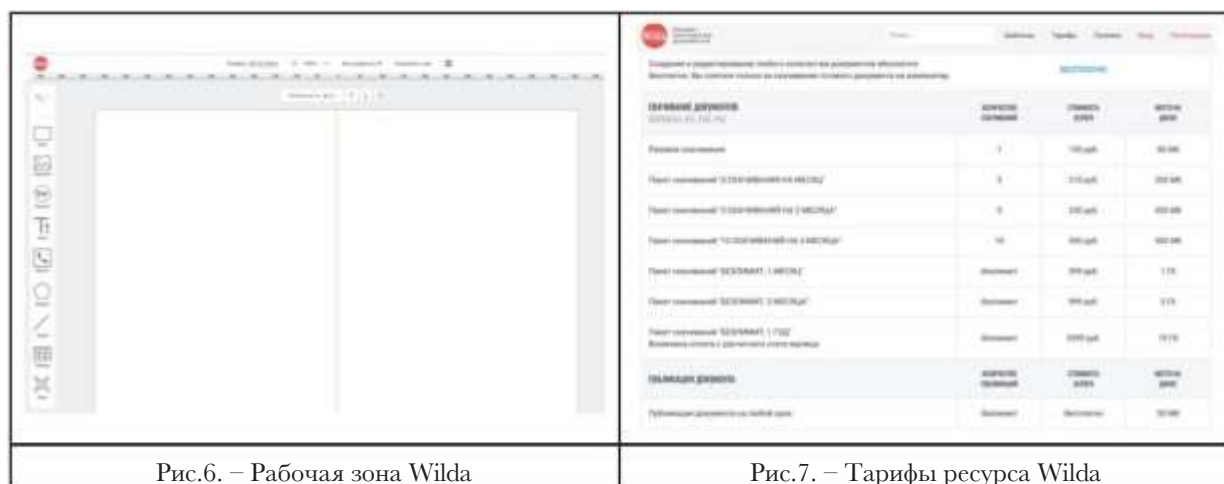


Рис.6. – Рабочая зона Wilda

Рис.7. – Тарифы ресурса Wilda

Wilda продолжает развиваться и внимательно прислушивается к обратной связи пользователей. Данный сервис пользуется спросом у представителей малого бизнеса и иных структур, которым подходит простота интерфейса и легкость работы. При условии дополнительной разработки и улучшения собственного дизайна платформа может выйти на новый уровень и на большее количество пользователей.

Российские приложения для дизайна демонстрируют значительный рост. Несмотря на то, что они пока не выходят на такой масштабный уровень как их зарубежные аналоги, в условиях локализации и адаптации они могут начать развиваться еще лучше, что подействует на прирост пользователей. Главное, что надо помнить, для достижения успеха мало будет только повторить существующее решение, следует создавать новые подходы для решения проблем. Эти подходы должны ориентироваться, как и на местный рынок программа, так и на более глобальный, чтобы выйти на международную арену.

Развитие и перспективы российских инструментов

На фоне изменений, наблюдаемых на IT-рынке, инструменты для дизайна, разработанные в России, демонстрируют впечатляющий прогресс, представляя специалистам все более совершенные варианты. Основным достоинством разработок считается их привязанность к отечественному рынку. Полноценная поддержка кириллицы, слаженное взаимодействие с сервисами и наличие шаблонов, которые ориентированы на определенный рынок обуславливают высокую востребованность. Существенным фактором является и финансовая сторона вопроса, так как либо же приложения бесплатные, либо предлагают приятные тарифы, которые можно оплатить через привычные платежные системы. Тем не менее, следует упомянуть о недостатках в реализации технологии, заметно уступает зарубежным аналогам и интерфейсы выглядят под копию аналогам или непродуманно.

Сравнение с зарубежными решениями рисует ясную картинку. С одной стороны имеются явные сложности с работой с зарубежными продуктами из-за их недоступности и не имея возможности дополнительной оплаты, а с другой стороны российские решения уже давно находятся на рынке и продолжают развиваться, что дает им шансы на дальнейшее улучшение. Поэтому уместно поднять тему перспектив развития российских инструментов. Вариант краткосрочной перспективы представляет собой работу разработчиков приложений, а именно если они усердно возьмутся за разработку улучшенного дизайна и функционала и доведут до уровня аналогов и сформируют полноценную систему, то это явно повысит охваты использования ресурса. В перспективе 3-5 лет (долгосрочная) разработчики смогут сконцентрироваться на создании уникальных решений и возможностей для выхода на международный уровень. Тут будет важна разработка собственных стандартов в дизайне и создание продукта, способного на конкуренцию.

Основным элементом достижения успеха будет возможность российских специалистов создавать не просто аналоги, а именно новые продукты, которые будут учитывать разные особенности. При условии активной поддержки известных дизайнеров, учебных заведений и онлайн курсов данные платформы смогут с легкостью подниматься в рейтинге лучших приложений для создания дизайна.

Заключение

Анализ развития отечественных дизайн-инструментов в контексте локализации позволяет сформировать общее представление о рынке. За такой срок разработчики смогли создать хорошие альтернативы популярным зарубежным продуктам и продолжают улучшать ресурсы.

Санкционные ограничения послужили толчком для развития отечественных решений. Если изначально на российские аналоги мало кто обращал внимание, то сегодня они превращаются в полноценные рабочие инструменты. Успехи графических редакторов таких как Lunacy и Supa

завоеывают новую аудиторию, это выражается не только русскоязычным интерфейсом, но и осознанием того, что данные ресурсы являются российскими, более удобными и приятными.

При условии поддержки дизайнеров и верной постановке перспектив, развитие будет выглядеть оптимистично и уже в краткосрочной картине можно будет вывести приложения на более масштабный уровень.

При сохранении текущих темпов развития российские приложения для дизайнеров имеют все шансы стать не просто альтернативой, а полноценными конкурентами на цифровом рынке.

Список литературы

1. 10 лучших аналогов Canva URL: <https://timeweb.com/ru/community/articles/10-luchshih-analogov-canva-dlya-raboty-s-graficheskim-dizaynom> (дата обращения: 08.04.25)
2. Роль дизайна в создании продукта URL: https://ya.ru/neurum/c/drugoe/q/v_chem_zaklyuchaetsya_rol_dizaynera_v_sozdanii_394fae55 (дата обращения: 08.04.25)
3. Дизайн как инструмент конкуренции URL: <https://spbspecialchars.rbc.ru/design-and-business> (дата обращения: 09.04.25)
4. Официальный сайт Lunacy URL: <https://icons8.ru/lunacy> (дата обращения: 10.04.25)
5. Microsoft Store Lunacy URL: <https://apps.microsoft.com/detail/9pnlmkkpcljj?hl=ru-RU&gl=TM> (дата обращения: 10.04.25)
6. Официальный сайт Supa URL: <https://supa.ru/app/create/social-media> (дата обращения: 10.04.25).
7. Википедия Supa URL: <https://cyclowiki.org/wiki/SUPA> (дата обращения: 10.04.25)
8. Официальный сайт Wilda URL: <https://wilda.ru/onlayn-konstruktor-reklamnyh-bukletov-i-listovok> (дата обращения: 10.04.25)

Wilda URL: <https://startpack.ru/application/wilda#:~:text=Описание%20Wilda&text=Wilda%20—%20онлайн%20конструктор%20документов%20для%20бизнеса%2C%20образования%2C%20творчества.> (дата обращения: 10.04.25)

References:

1. 10 luchshikh analogov Canva URL: : <https://timeweb.com/ru/community/articles/10-luchshih-analogov-canva-dlya-raboty-s-graficheskim-dizaynom> [10 Best Canva Alternatives] (data accessed: 08.04.25)
2. Rol' dizayna v sozdanii produkta URL: https://ya.ru/neurum/c/drugoe/q/v_chem_zaklyuchaetsya_rol_dizaynera_v_sozdanii_394fae55 [The Role of Design in Product Creation] (data accessed: 08.04.25).
Dizayn kak instrument konkurentsii URL: <https://spbspecials.rbc.ru/design-and-business>
3. [Design as a Competition Tool] (data accessed: 07.04.25).
4. Ofitsial'nyy sayt Lunacy URL: <https://icons8.ru/lunacy> [Lunacy Official Website] (address date: 07.04.25)
5. Microsoft Store Lunacy URL: <https://apps.microsoft.com/detail/9pnlmkkpcljj?hl=ru-RU&gl=TM> (data accessed: 10.04.25)
6. Ofitsial'nyy sayt Supa URL: <https://supa.ru/app/create/social-media> [Official website of Supa] (data accessed: 10.04.25)
7. Vikipediya Supa URL: <https://cyclowiki.org/wiki/SUPA> [Wikipedia Supa] (data accessed: 10.04.25)
8. Ofitsial'nyy sayt Wilda URL: <https://wilda.ru/onlayn-konstruktor-reklamnyh-bukletov-i-listovok> [Official website of Wilda] (address date: 10.04.25)
Wilda URL: <https://startpack.ru/application/wilda#:~:text=Описание%20Wilda&text=Wilda%20—%20онлайн%20Джонструктор%20документов%20для%20бизнеса%20С%20образования%20С%20творчества>
(data accessed: 10.04.25)

Н.И. Калугина, Е.Н. Якуничева

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН В ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРОСТРАНСТВ

© Н.И. Калугина, Е.Н. Якуничева, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье рассматриваются такие понятия как эмоциональный дизайн и его аспекты. Понятие эмоционального дизайна рассматривается в контексте проектирования пространств, что включает в себя анализ основных аспектов, используемых в проектировании пространства под заданные цели. Также рассматриваются основные типы пространств, предназначенных для основных жизненных задач человека.

Ключевые слова: эмоциональный дизайн, проектирование эмоциональной среды, психология восприятия цвета, нейроархитектура, пространство, типографика, семиотика

N.I. Kalugina, E.N. Yakunicheva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

EMOTIONAL DESIGN IN SPACES DESIGN

The article examines such concepts as emotional design and its aspects. The concept of emotional design is considered in the context of space design, which includes an analysis of the main aspects used in space design for given purposes. The main types of spaces intended for the main life tasks of a person are also considered.

Keywords: emotional design, design of emotional environment, psychology of color perception, neuroarchitecture, space, typography, semiotics

Стремительное развитие технологий и урбанизация городов оказывают значительное влияние на человека, затрагивая его образ жизни, эмоциональное настроение и окружающую среду. В виду того, что человек большую часть своего времени проводит в специально созданных пространствах, необходимо проектировать эти пространства не только функционально, но и с акцентом на возможность эмоционального воздействия окружающей среды на моральное и эмоциональное состояние человека.

Эмоциональный дизайн – это междисциплинарное направление, занимающееся проектированием различных продуктов и объектов, с которыми часто взаимодействует человек. С помощью эмоционального дизайна можно создавать уникальный запоминающийся пользовательский опыт. Для создания такого опыта используются различные визуальные элементы, например, цвета, графика и шрифты. Эмоциональный дизайн нашел свое применение во множестве сфер, включая дизайн интерфейсов, веб-дизайн, дизайн упаковки, а также интерьерный дизайн.

Цель данной работы состоит в анализе и выделении ключевых аспектов эмоционального дизайна для проектирования пространств, а также выявления наиболее эффективных элементов для работы с эмоциональным состоянием человека.

Эмоциональный дизайн является эффективным инструментом для влияния на человека не только с точки зрения его восприятия, но и с точки зрения влияния на принятие им решений. Например, если рассматривать сферу дизайна упаковки, то грамотное использование визуальных элементов может повлиять на решение пользователя в плане покупки – человек скорее совершит покупку, если внешний вид продукта будет привлекательным. Кроме того, с помощью эмоционального дизайна можно увеличить степень вовлеченности человека во взаимодействие с объектом. В дальнейшем человек скорее будет возвращаться к этому объекту, так как у них установилась эмоциональная связь. Это касается любых объектов, включая пространство.

Эмоциональный дизайн в сфере проектирования пространств включает в себя принципы архитектурного построения, психологических аспектов и дизайна пространственной среды. Необходимо объединить все эти аспекты для создания среды, которая будет вызывать у человека определенные эмоциональные реакции, которые были задуманы для конкретного пространства. С учетом того, что человек может много времени жизни проводить в некоторых пространствах, например, рабочем или жилом, изучение эмоционального дизайна в этих пространствах является актуальной темой.

— В термин «пространство» обычно вкладывается широкий смысл, который сводится к тому, что это различные среды, в которых существует и с которыми взаимодействует человек. Чаще всего речь идет о физических пространствах, но в последнее время также о виртуальных, созданных с помощью специальных средств. Все эти пространства оказывают определенное влияние на эмоциональное и социальное поведение человека, а также на его когнитивные функции. Пространства можно разделить на несколько видов:

— Жилые пространства являются одним из ключевых мест в жизни человека и ее неотъемлемой частью. Они обеспечивают не только эмоциональное состояние, но также и физическое

и социальное благополучие. Жилые пространства можно рассматривать как системы, все элементы которого важны для эффективного отдыха. Необходимо учитывать все факторы, включая качество воздуха и вид из окон для поддержания здоровья. Эмоциональный фон человека может искажать излишнее нагромождение вещей и общий хаос, включая цветовой, что вкуче вызывает чувство тревоги. Также жилые пространства влияют на память и способность к воображению и креативности, что мешает личностному росту и стимуляции мозговой активности;

Общественные пространства также являются пространствами, где люди проводят около трети своей жизни, так как они включают и рабочие помещения, о чем пишет Надежда Будорагина в статье для «Альпины» [1]), а также пространства для отдыха и досуга, например, парки, магазины и рестораны. Это места социального взаимодействия, что важно для человека для поддержания взаимодействий различного рода. Посещая подобные места, человек может снизить уровень кортизола и повысить уровень эндорфинов, о чем говорит Аджи Кусуманинг Асри в статье для журнала «ScienceDirect» в 2021 году [2]. Одним из успешных примеров проектов общественных пространств, объединяющим сразу несколько различных зон для более активного социального и культурного обмена является пространство Superkilen в Копенгагене, Дании. Пространство, изображенное на *рис. 1*, разделено на несколько функциональных зон, включающих в себя как спортивные объекты, так и выставочно-культурные, так и места для отдыха.



Рис. 1. Пространство Superkilen, Копенгаген, Дания

Культурные пространства способствуют развитию эмпатии, креативности, критического мышления и воображения.

Также подобные пространства помогают в социальной интеграции в виду того, что общие занятия снижают уровень социальной изоляции, что было отмечено в статье Джим Джигантино для журнала «Fulbright Review» [3]. Обязательным условием для подобных пространств являются принципы инклюзивности, позволяя посещать их всем категориям населения в виду их доступности. Также культурные пространства могут быть наиболее гибкими среди всех остальных пространств в виду их наполнения и функционалу. Часто для проектирования подобных пространств используются модульные конструкции, позволяющих трансформировать пространство для конкретных целей. Одним из ярких примеров таких пространств является культурный центр The Shed в Нью-Йорке, наполненное естественным светом благодаря панорамным окнам и светлым тонам, что показано на *рис. 2*.

Пространство может разделяться на функциональные зоны благодаря различным модульным элементам.



Рис. 2. Культурный центр The Shed, Нью-Йорк, США

Транзитные пространства представляют из себя многофункциональные узлы, например, вокзалы, аэропорты, метрополитен и терминалы. Человек проводит время в этих пространствах чаще всего в стрессовом состоянии в виду спешки, незнакомого пространства и боязни опоздать на транспорт. Поэтому для сохранения эмоционального состояния человека необходимо проектировать подобные пространства с учетом архитектурных особенностей этого помещения, а также эмоционального дизайна. Необходимо добавлять элементы навигации, естественное освещение и эргономичные зоны, наполненные растительностью. Дополнительно для проектирования таких пространств проводятся нейроархитектурные исследования, которые помогают выявить реакции мозга на структуры и пространства. Уникальным примером грамотно спроектированного транзитного пространства является аэропорт Чанги в Сингапуре, наполненное растениями и естественным светом, что показано на *рис. 3*. Так, делая из транзитного пространства что-то больше похожее либо на парковую прогулочную зону, либо на художественную галерею.



Рис. 3. Аэропорт Чанги, Сингапур

Хотя понятие «эмоциональный дизайн» было введено еще в 2004 году Дональдом Норманом [4], большинство исследований было проведено в последние десять-пятнадцать лет. В частности, эти исследования стали больше касаться проектирования пространств. Например, исследование Александра Кобурна «Психологические и нейронные реакции на архитектурные интерьеры» [5] в журнале Cortex посвящено взаимодействию нейрофизиологических и когнитивных реакций на окружающую среду. В частности, грамотно спроектированные пространства могут снижать уровень кортизола вплоть до 23%, и повышать общую продуктивность и работоспособность на 25%. Эмоциональный дизайн в проектировании пространств работает с такими дисциплинами как нейроэстетика, нейроархитектура и психология окружающей среды. Также в статье Корбуна говорится о том, что графические элементы воспринимаются более эффективно – это связано с тем, что с помощью органов зрения человек воспринимает большее количество информации, вплоть до 90%, что отмечает Ирина Костарева в статье «Идеальный продукт: как органы чувств влияют на наши предпочтения» для журнала «Сириус» [6]. Также общая запоминаемость увиденного ранее составляет 65%, что позволяет дизайнерам использовать определенные паттерны для создания устойчивых ассоциаций.

— Необходимо проанализировать основные принципы для создания эффективной визуальной составляющей пространства. Для этого нужно рассмотреть аспекты, затрагивающие не только область графического дизайна, но и другие междисциплинарные сферы. Среди таких аспектов можно выделить следующие:

— Цвет – это ощущение, которое испытывает человек, когда на сетчатку попадает поток видимого излучения. Это физическое понятие, которое, тем не менее, играет большую роль в человеческом эмоциональном восприятии. В статье К. Йылдырым «Влияние цвета помещения на когнитивные способности и настроение человека» для журнала «Building and Environment» рассматривается

проведение эксперимента с изменением цвета помещения без изменения предметов интерьера [7]. В рамках исследования было выяснено, что фиолетовый цвет пространства воспринимается как более позитивный, чем желтый цвет. Как указывает в своей статье для РБК Семен Башкиров, исследователи психологии восприятия цвета Эндрю Эллиот и Маркус Майер [8] говорили о том, различные цвета, в том числе, и их тона, могут по-разному влиять на эмоциональное восприятие людей и их когнитивные способности. Это позволяет определять необходимую цветовую гамму для пространства в зависимости от его назначения. Для этого необходимо учитывать несколько факторов: окружающую среду и все ее составляющие, само архитектурное пространство и его материалы и текстуры, а также социальные факторы в виде целевой аудитории данного пространства.

Паттерны – это графический шаблон, повторяющийся некоторое количество раз. Отличительной особенностью паттернов является устойчивость, ритмическая организация визуального образа, а также наличие изначально заложенного семиотического смысла. Паттерны в сфере пространственного дизайна исследуются в разных контекстах, например, в теории восприятия, а также когнитивной психологии. В пространстве паттерны могут рассматриваться в качестве визуального ориентира, определяющего функциональные зоны пространства. Благодаря предсказуемости рисунка паттерна в виду наличия повторяющихся внутри него элементов, у человека снижается когнитивная нагрузка на психику. Об этом говорится в исследовании Минны Хейрха «Автоматизированная классификация эмоций на ранней стадии кортикальной обработки» для журнала «Artificial Intelligence in Medicine» показало, что фрактальные структуры способствуют релаксации, вертикальные линии повышают общую концентрацию, а плавные кривые линии стимулируют выброс дофамина [9]. Это позволяет говорить о том, что паттерн, использующийся в оформлении интерьера пространства, должен отвечать концепции этого помещения. Пример использования паттернов можно рассмотреть на примере здания отеля Urban Hive в Сеуле, Южная Корея, представленный на *рис. 4*. Подобное решение позволило создать не только запоминающийся внешний вид здания, но и придать необычные формы внутренним пространствам, структурировать его, отделить общие зоны, например, коридоры, от иных зон, например, номеров или ресторанов, где окна выполнены стандартным образом.



Рис. 4. Отель Urban Hive, Сеул, Южная Корея

— Типографика – искусство подбора шрифтов, которые, в данном случае, будут использоваться в пространстве. Восприятие шрифтов зависит от нескольких факторов – от визуального образа каждого символа, от композиции и семантической нагрузки. Так, например, закругленные шрифты, например, Futura и Montserrat ассоциируются с дружелюбием в виду мягких форм, а Times New Roman и Constantia – с официальными строгими шрифтами из-за острых засечек и прямых линий. Композиция, то есть, расположение шрифта, также имеет значение. Например, верстка текста по центру повышает доверие на 14%, а верстка по ширине ассоциируется с книгами и статьями различного рода. Об этом говорит Роб МакКоган в статье «Скрытая сила типографики» для журнала «Medium» [10].

Семиотика – набор определенных символов, которые однозначно воспринимаются большинством. В семиотику могут входить все принятые официальные системы, например, алфавит, знаки дорожного движения, системы пиктограмм как международный стандарт ISO 7001, определяющий систему знаков общественной информации. Существуют также неофициальные семиотические системы, которые воспринимаются однозначно в зависимости от совокупности определенных факторов. Например, в западных странах белый цвет ассоциируется с невинностью и чистотой, в то время как в восточных странах – это цвет утраты и пустоты. Также в семиотические системы можно отнести форму, объем, линии и их восприятие. Семиотика пространства является междисциплинарным исследованием, в которую входят культурные коды, архитектурные системы и определение визуальных и пространственных сообщений.

Отдельно можно отметить, что в пространстве материальные объекты хранят в себе символические значения и связаны между собой семантическими связями, то есть, связями, при которых каждой архитектурной форме должно быть приписано определенное значение. Подобный подход положительно влияет на восприятие пространства человеком, так как он может уловить отношения между элементами этого пространства, что, в свою очередь, влияет на поведение и эмоции человека.

После проведенного анализа можно сделать вывод, что для жилых пространств необходимо обращаться к цветовой гамме, световому дизайну, а также к паттернам для создания менее агрессивной визуальной составляющей пространства, так как главная цель жилых пространств – создание зон отдыха и сна. Для общественных и культурных пространств будут более важны паттерны для создания определенного настроения и поведения, ориентирования в большом или открытом пространстве, создании структурированности пространства. Часто цвет в интерьере подобных пространств нейтральный, иногда с добавлением акцентных зон. Семантика имеет большое значение для культурных пространств для донесения до посетителя большего смысла, а также в качестве носителя культурного кода. В транзитных пространствах более важны архитектурные паттерны чем другие аспекты эмоционального дизайна, например, наличие большого количества света и нейтральные цвета, так как главное в подобных пространствах – это упрощение навигации и создание безопасной обстановки для эмоционального состояния человека.

Также можно сказать, что в настоящее время есть ряд некоторых проблем, связанных с культурной вариативностью восприятия, что в любом случае не позволит привести к универсализации решения пространственного построения. На данный момент есть существенный риск создания визуального шума в окружающей среде, который может привести к когнитивной перегрузке человека. Таким образом, эмоциональный дизайн в оформлении окружающего пространства приобретает больше значение для создания определенного настроения, атмосферы, а также для создания определенных чувств, которые необходимы в конкретном пространстве.

Список литературы

1. Инфографика: сколько вы работаете на самом деле. URL: <https://alpinabook.ru/blog/workworkwork/?srsltid=AfmBOoq81-TpQhz25DpssAkbGxv20B86D3UjUW6V2BS5UzE0AiPxfmA> (дата обращения: 21.11.2024)
 2. Is green space exposure beneficial in a developing country? URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0169204621001894> (дата обращения: 21.11.2024)
 3. History and University Museum Partner to Enhance Learning and Focus on Diversity and Inclusion. URL: <https://fulbrightreview.uark.edu/history-and-university-museum-partner-to-enhance-learning-and-focus-on-diversity-and-inclusion/> (дата обращения: 15.12.2024)
 4. Prologue: Three Teapots. URL: https://www.dropbox.com/scl/fi/ygitzb4w2ikbjr8j2xiqn/CH00_Prolog.pdf?rlkey=8u763ds72mlhbivde6z8xbrxl&e=2&dl=0 (дата обращения: 17.12.2024)
 5. Psychological and neural responses to architectural interiors. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0010945220300332> (дата обращения: 12.01.2025)
 6. Идеальный продукт: как органы чувств влияют на наши предпочтения. URL: <https://siriusmag.ru/articles/1505-idealnyj-produkt-kak-organy-cuvstv-vliaut-na-nasi-predpochtenia/> (дата обращения: 13.01.2025)
 7. Effects of indoor color on mood and cognitive performance. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0360132306002289> (дата обращения: 13.01.2025)
 8. Как цвет влияет на наше настроение. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/6299fe339a79472666abe7d2> (дата обращения: 15.01.2025)
 9. Automated emotion classification in the early stages of cortical processing: An MEG study. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0933365721000567> (дата обращения: 25.01.2025)
- The hidden power of typography. URL: <https://medium.com/@MicrosoftDesign/the-hidden-power-of-typography-60142fc60654> (дата обращения: 13.02.2025)

References

1. *Infografika: skol'ko vy rabotaete na samom dele*. URL: <https://alpinabook.ru/blog/workworkwork/?srsltid=AfmBOoq81-TpQhz25DpssAkbGxv20B86D3UjUW6V2BS5UzE0AiPxfmA> [Infographic: How much do you actually work?]. (date accessed: 21.11.2024)
2. *Is green space exposure beneficial in a developing country?* URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0169204621001894> (date accessed: 21.11.2024)
3. *History and University Museum Partner to Enhance Learning and Focus on Diversity and Inclusion*. URL: <https://fulbrightreview.uark.edu/history-and-university-museum-partner-to-enhance-learning-and-focus-on-diversity-and-inclusion/> (date accessed: 15.12.2024)
4. *Prologue: Three Teapots*. URL: https://www.dropbox.com/scl/fi/ygitzb4w2ikbjr8j2xiqn/CH00_Prolog.pdf?rlkey=8u763ds72mlhbivde6z8xbrxl&e=2&dl=0 (date accessed: 17.12.2024)
5. *Psychological and neural responses to architectural interiors*. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0010945220300332> (date accessed: 12.01.2025)
6. *Ideal'nyj produkt: kak organy chuvstv vliyayut na nashi predpochteniya*. URL: <https://siriusmag.ru/articles/1505-idealnyj-produkt-kak-organy-cuvstv-vliaut-na-nasi-predpochtenia/> [The Ideal product: How our senses influence our preferences]. (date accessed: 13.01.2025)

7. *Effects of indoor color on mood and cognitive performance*. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0360132306002289> (date accessed: 13.01.2025)
8. *Kak cvet vliyaet na nashe nastroyeniye*. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/6299fe339a79472666abe7d2> [How color affects our mood]. (date accessed: 15.01.2025)
9. *Automated emotion classification in the early stages of cortical processing: An MEG study*. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0933365721000567> (date accessed: 25.01.2025) *The hidden power of typography*. URL: <https://medium.com/@MicrosoftDesign/the-hidden-power-of-typography-60142fc60654> (date accessed: 13.02.2025)

УДК 655.24

Д.И. Климовская

ИЗМЕНЕНИЕ РОЛИ КУРСИВА КАК МАРКЕР АНТРОПОЦЕНТРИЧНОСТИ КУЛЬТУРЫ

© Д.И. Климовская, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191028, Санкт-Петербург, Моховая улица, 26*

В настоящее время, курсивное начертание (*italic*) является одним из неотъемлемых элементов профессионального шрифта, хотя актуальная практика его применения значительно более скудная по сравнению с предыдущими эпохами. Статья посвящена анализу эволюции наборного курсива как типографического приема для выявления причин изменения его роли. Автор проводит взаимосвязь между степенью выраженности идеи антропоцентричности в искусстве и распространенностью данного типа шрифта. Таким образом, повышение интереса к курсиву, которое наблюдается в современных типографических композициях, может быть знаком переориентации дизайна в сторону гуманистических ценностей в противовес увеличению роли сгенерированного и подчеркнуто «механистического» контента.

Ключевые слова: italic, курсив, наклонный шрифт, начертание, типографика, антропоцентризм, Альд Мануций, Людовико Арриги, Робер Гранжон

D.I. Klimovskaia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191028, St. Petersburg, Mokhovaya street, 26

THE CHANGING ROLE OF ITALICS AS A MARKER OF CULTURAL ANTHROPOCENTRICITY

Today, italic typeface is one of the integral elements of professional fonts, although the current practice of its application is much more limited compared to previous eras. The article is devoted to the analysis of the evolution of italic typeset as a typographic device to identify the reasons for the change in its role. The author draws a connection between the degree of expression of the idea of anthropocentrism in art and the prevalence of this type of font. Thus, the increased interest in italic, which is observed in modern typographic compositions, may be a sign of the reorientation of design towards humanistic values in contrast to the increasing role of generated and emphatically “mechanical” content.

Keywords: italic, cursive, oblique font, font style, typography, anthropocentrism, Aldus Manutius, Ludovico Arrighi, Robert Granjon

Исторически рисунок шрифта несет в себе сильное влияние доминирующего культурного стиля с его идеологией и характерной графикой. Одной из парадигм, оказавшей значительное влияние на шрифтовое проектирование, является антропоцентризм — представление о человеке как о центре Вселенной. Следует отметить, что шрифт в наборе априори обладает антропоцентрическим характером, так как является медиумом текста, который, в свою очередь, существует исключительно для человека и обусловлен служением ему. Однако при абстрагировании от функции можно увидеть разную степень антропоцентричности знаков, выраженную в том числе и через принцип построения их рисунка. Так, Владимир Ефимов выделяет глипальные, дуктальные, нарисованные и дигитальные шрифты [1]. Каждый из них отражает наследие пишущего инструмента в характере конструкции знака и его основных элементов: в частности, модуляции штрихов, наклоне оси, наличии засечек и принципе их соединения со штамбом и т.д. Закономерно, что наиболее полно идею антропоцентризма будут отражать шрифты, выстроенные по логике письма, так как они ярче прочих отражают характер движения человеческой руки. В разной степени это движение сохраняется в дуктальных шрифтах — тех, где построение знаков подчиняется логике письма инструментом (чаще всего пером или кистью) по мягкому материалу (преимущественно, бумаге) [Там же]. Другие типы шрифтов, напротив, не пишутся, а моделируются согласно замыслу дизайнера, что влияет на распределение контраста и саму форму знаков. Если в глипальных шрифтах — подражающих логике вырезания букв на твердом материале — связь с механикой движения руки ощущается в отдельных исторических образцах, то в рисованных и дигитальных эта связь может вообще отсутствовать. В этом контексте настоящее курсивное начертание шрифта (*true italic*, *cursive*) предполагает более выраженную дуктальность, так как основано на рукописных графемах и тем самым сохраняет «...признаки изящного письма от руки» [2, с. 60].

Идея о том, что шрифт может являться выразителем эпохи, не нова. Так, Юрий Герчук находит в графике шрифта отражение жизни, «воплощение в ней некоего идеала» характерного для времени его создания. В гарнитурах эпохи Возрождения он видит «стремление сбросить высокий мир вечных ценностей культуры», которое противопоставляет «машинизированной современности», в каллиграфических шрифтах — артистическую натуру художника и хрупкость «...капризную и хрупкую красоту» произведения искусства [3, с. 18]. Оба образа, тесно связанные с человеком и культурой, находят отражение в наборном курсиве, что позволяет вновь говорить о его антропоцентрическом характере. Обратимся к эволюции роли курсива в типографике, чтобы подтвердить или опровергнуть эту взаимосвязь.

Появление и расцвет курсивных начертаний пришлось на эпоху высокого Возрождения. Шрифты этой эпохи принято классифицировать как гуманистические, так как, опираясь на аналоги почерков античности и проторенессанса, они сохранили в конструкции знаков пропорции идеального человека [4]. К тому моменту книгопечатание развивается настолько быстро, что предложение начинает превышать спрос. При этом производство книг оставалось дорогостоящим ремеслом, из-за чего многие издатели разорялись [5]. Чтобы снизить себестоимость книг, Альд Мануций вводит формат *in octavo*, который был приблизительно на 10 см меньше принятого тогда размера *in quarto*. Сокращение площади листа, в свою очередь, потребовало уменьшения кегля и увеличения емкости знаков. Для решения этой проблемы Мануций заказывает у Франческо Гриффо новый шрифт. Отлитый им в 1501 году курсив позволил вместить больше знаков в строку, благодаря наклону и небольшим межбуквенным пробелам. Емкость наборного курсива обеспечила его активное распространение.

Изначально прямое (*roman*) и курсивное (*italic*) начертания существовали как равноправные шрифты: они использовались для основного набора обособленно, не встречаясь в пределах одного палеотипа. В Италии XVI в. курсивом были набраны большинство книг и, в частности: произведения Вергилия (1501), Петрарки (1503), второе издание «Божественной комедии» (1515) Данте (рис. 1). Появление в этих книгах прямых прописных знаков было вынужденным. Первые «италики» продолжали тенденцию подражания рукописным книгам, а потому зачастую дополнялись рисованными буквицами в начале предложений (рис. 2). Стараясь сделать книги доступнее, типографы стали набирать текст компактнее, места для буквиц уже не оставалось, но так как прописные курсивные знаки не были отлиты, вместо них использовали заглавные буквы из прямых шрифтов. Постепенно прямые прописные знаки начинают наклонять, а к середине века и вовсе заменяют курсивными инвариантами.



Рис. 1. Курсивный набор. Данте Алигьери. Божественная комедия: Ад, Чистилище и Рай. Типография Альда Мануция, 1515



Рис. 2. Рисованная буквица в наборном тексте. Lucanus Marcus Annaeus. Типография Альда Мануция, 1502

К этому времени использование прямого и курсивного шрифтов в рамках одного издания становится целенаправленным декоративным приемом, который позволяет визуальнo дифференцировать информацию, вводить иерархию. Так, курсивом набирались титульные листы, эпиграфы, вступления, маргиналии — структурные элементы книги (рис. 3). Иногда, наоборот, прямое начертание дополняло основной курсивный набор (рис. 4). В обоих случаях для выделения отдельных слов и фрагментов использовалась разрядка и капитель, а не другое начертание.



Рис 3. Курсивные элементы в прямом наборе. Вазари Джорджо. Жизнеописание великих архитекторов, художников и скульпторов. Типография Lorenzo Torrentino, 1550



Рис. 4 Прямая антиква (верхняя часть страницы) в курсивном наборе. Ариосто Лудовико. Нейстовый Орландо. Типография Appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1544

Однако наиболее знаковыми и узнаваемыми стали две модели курсива, обособленно зародившиеся в XVI в. — итальянский канцелярский курсив Людовико Арриги и «французский» курсив Робера Гранжона. Оба шрифта отличались подчеркнутой каллиграфичностью, выраженной в длинных выносных элементах и росчерках. Витиеватая и орнаментированная «канцелляреска» во многом стала продуктом господствовавшего тогда маньеризма (рис. 5). Ее изысканные рукописные преувеличения во многом были унаследованы из почерков писцов канцелярии Ватикана, создав более живую и энергичную модель курсива [6]. Поздние шрифтовые работы Гранжона также отличаются изысканностью выносных элементов. Его руке принадлежат первые высококачественные локализации курсивной антиквы под арабские языки. Однако его наиболее знаковым творением остается сивилите (*civilité*) — первый курсив, основанный не на антикве, а на готических шрифтах (преимущественно бастраде) (рис. 6). Во Франции XVI века большинство книг печаталось готическими шрифтами, исключения составляли только издания на латыни, а потому курсив итальянского образца был мало применим. В знаках сивилите практически отсутствует наклон (его можно заметить разве что в прописных знаках, лигатурах и буквах с росчерками), однако выраженный рукописный характер позволяет классифицировать их как прямой курсив. Также «французский» курсив отличался более выраженным контрастом, который был необходим для визуальной гармонии с готическими шрифтами. Так как и сивилите, и «канцелляреска» были прорывными шрифтами для своего времени, их активно копировали. Более того, именно на их основе в XX веке восстанавливали курсивы для исторических шрифтов: по работам Гранжона — различные интерпретации гармонов, по «канцеллярескам» — прочие курсивы [7].



Рис. 5. Пример набора и основные лигатуры канцелярского курсива Opicina Людовико Дельи Арриги

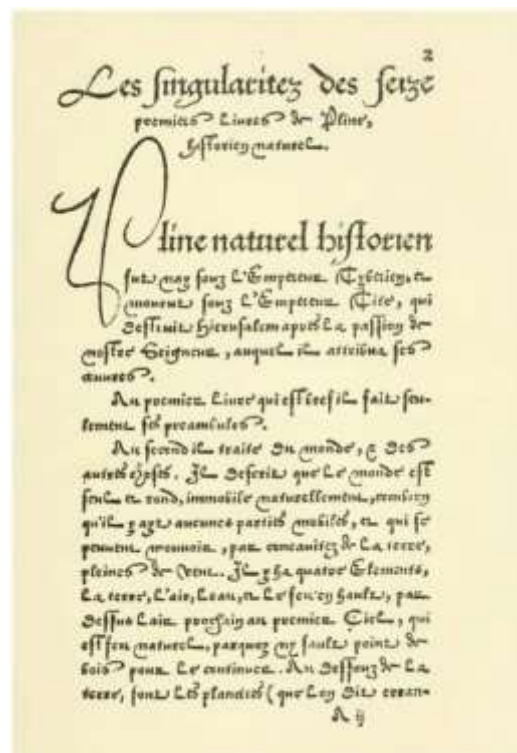


Рис. 6. Образец использования Civillite Гранжона в книге Sommaire des Singularitez de Plin. Типография Бретона, 1559.

Однако уже в XVII в. курсив окончательно теряет свое положение независимого и самостоятельного шрифта, занимая роль средства графического выделения (как бы печатного варианта каллиграфии) внутри основного прямого набора. Для гармоничности такого союза курсивы разрабатывают как полноценные начертания, подстраивая по высоте, пропорциям и формам под основной, прямой рисунок знаков. Этот период согласуется с уменьшением влияния рукописных форм и на прямое начертание: переход от эпохи Возрождения к барокко и классицизму требовал более выраженную глипталную контрастность.

Периодом окончательного отказа от антропоцентричности в искусстве принято считать XX век, когда вместо подражания существующему миру, творцы решили предсказать будущее и создать новую действительность. В типографике этот переход был тщательно подготовлен экспериментами XIX века. Потребность привлечь внимание аудитории в условиях жесткой конкуренции привела к появлению большого количества «кричащих» в своей декоративности типографических решений. Печатная продукция пестрила порой несовместимыми сочетаниями шрифтов, различными виньетками, рамками, иллюстрациями, из-за чего курсив, который благодаря своей графике сливается с текстом в наборе, попросту теряется. Все чаще его место занимает плотное насыщенное начертание, которое способно привлекать к себе внимание даже при беглом взгляде на страницу. Деликатные курсивные выделения не исчезают из книг, однако их количество резко сокращается. Несмотря на то, что в каталогах типографий того времени наборные курсивные шрифты были представлены широко, в сохранившихся экземплярах афиш они также используются реже прочих начертаний и декоративных гарнитур, скорее дополняя композицию, а не занимая роль ключевого приема.

Стоит отметить, что этот период породил наибольшее количество экспериментальных акцидентных начертаний. Так, помимо шрифтов с обратным контрастом (итальянские брусковые), созданных на основе прямых знаков, появляется необычная интерпретация курсива с обратным (левым) наклоном — реталик (retalic). Однако нельзя сказать, что в европейской типографике он прижился. Движение против направления чтения делало его слишком декоративным и неудобным. Неудивительно, что к началу XX века реталики были практически забыты и до сих пор крайне редко разрабатываются крупными словолитнями. В Советском Союзе использование подобных шрифтов также было единичным. Отдельные примеры букв с обратным наклоном можно встретить в рисованных композициях Чехонина (рис. 7). Среди наборных шрифтов советского периода практически единственными примерами реталиков можно назвать шрифт Григорьевского и Бланшард (в переложении Кликушина) (рис. 8, 9). Даже в рисованных декоративных типографических композициях, которые были призваны привлекать внимание на обложках книг и афиш, такое решение не использовалось.

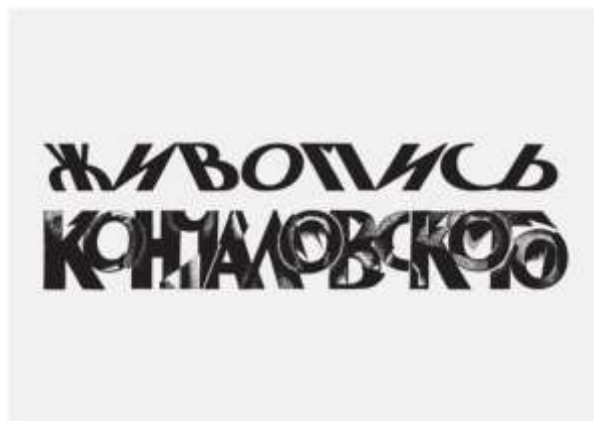


Рис. 7. Элементы обратного курсива в заголовке Сергея Чехонина, 1923



Рис. 8. Элементы обратного курсива в шрифте Григорьевского



Рис. 9. Небольшой обратный наклон в курсиве Бланшард (Переложение Г. Кликушина)

Шрифты без засечек также породили новый тип «италика» — наклонное (*oblique*) начертание, где вместо рукописных форм графемы используется печатный вариант, наклоненный на 15 градусов. В начале XX в. такой шрифт становится более удобным и современным форматом курсива, но так и остается в роли декоративного элемента. Даже футуристы, которые развили искусство типографических композиций до высшей выразительности, практически игнорируют наклонное (и тем более курсивное) начертание, отмечая при этом их динамичность.

В кириллической печатной традиции курсив всегда выполнял вторичную роль, однако ОСТ 1337, вступивший в силу в 1930 г., способствовал окончательному закреплению за ним второстепенной роли. Сокращение количества курсивов до двух попросту не позволяло использовать их для основного набора. Несмотря на то, что к 60-м гг. количество курсивных начертаний вновь резко возросло, в учебных пособиях их описывают исключительно как «... предназначенные лишь для набора выделений» [8, с. 43]. Вероятно, этим обусловлена более скупая традиция использования курсива в кириллице и на сегодняшний день. Преимущественно, его используют для обозначения внутритекстовых стихотворных цитат, указания автора, обозначения персонажей пьес и интонационного выделения одиночных слов, тогда как для семантических выделений чаще используют насыщенные и полунасыщенные начертания.

Таким образом, применение культурно-исторического и сравнительно-сопоставительного методов позволило подтвердить, что изменение роли курсива и обретение им принципиально новых форм, игнорирующих и модифицирующих логику письма, соответствует хронологическим рамкам перехода от дуктальности к глиптальности в типографике. В те исторические периоды, когда в искусстве требовался поиск новых форм, курсивы также претерпели изменения, однако разрыв с рукописной первоосновой окончательно закрепил за ними роль декоративного приема или средства выделения информации. Актуализация данного исследовательского вопроса связана с повышением интереса к «италику» в последние годы, что может говорить о запросе на гуманистичность в дизайне в ответ на активное развитие технологий. Тренд на крупную, акцентную типографику постепенно возвращает курсив в заголовки. Дальнейшее изучение переходного этапа, и, в частности, обратного курсива, может открыть новый выразительный потенциал этого начертания.

Научный руководитель: доцент кафедры бренд-коммуникации, кандидат искусствоведения, доцент Андреева В.А.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Brand Communication, Candidate of Art History, Associate Professor Andreeva V.A

Список литературы

1. Ефимов В.В. Наборный шрифт: структура, эволюция форм, классификация. 6 с. URL: https://st.fl.ru/users/sw/switz/upload/f_4d703b0544569.pdf (дата обращения: 28.02.2025).
2. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. т. 1. М.: Слово, 2000. 144 с.
3. Искусство шрифта. Работы московских художников книги. 1959–1974. М.: Издательство «Книга», 1977. 186 с.

4. Lupton E. Thinking with Type. New York: Princeton Architectural Press, 2010. 173 pp.
5. Мурашкина С.В. Революция Гутенберга: книги эпохи перемен. М.: Арт Волхонка, 2019. 128 с.
6. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М.: Издатель Д. Аронов, 2018. 478 с.
7. Березин Т. Робер Гранжон. URL: <http://www.typoholic.ru/quotation/granjon.htm> (дата обращения: 14.04.25).
8. Сидоров А.А., Истрин В.А. Основы оформления советской книги. М.: государственное издательство «Искусство», 1956. 504 с.
9. Dowding G. An Introduction to the History of Printing Types. London: The British Library, Oak Knoll Press, 1998. 278 pp.

References

1. Efimov V.V. *Nabornyj shrift: struktura, jevoljucija form, klassifikacija* [Typeface: structure, evolution of forms, classification]. 6 pp. (in Rus.). URL: https://st.fl.ru/users/sw/switz/upload/f_4d703b0544569.pdf (date accessed: 28.02.2025).
2. Krichevskij V. *Tipografika v terminah i obrazah* [Typography in terms and images]. t. 1. Moscow. Slovo, 2000. 144 pp. (in Rus.).
3. *Iskusstvo shrifta. Raboty moskovskih hudozhnikov knigi. 1959–1974* [Art of Font. Works of Moscow Book Artists. 1959–1974]. Moscow. Izdatel'stvo "Kniga", 1977. 186 pp. (in Rus.).
4. Lupton E. *Thinking with Type*. New York. Princeton Architectural Press, 2010. 173 pp.
5. Murashkina S.V. *Revoljucija Gutenberga: knigi jepohi peremen* [The Gutenberg Revolution: Books for a Time of Change]. Moscow. Art Volhonka, 2019. 128 pp. (in Rus.).
6. Bringhurst R. *Osnovy stilja v tipografike* [The elements of typographic style]. Moscow. Izdatel' D. Aronov, 2018. 478 pp. (in Rus.).
7. Berezin T. *Rober Granzhon* [Robert Granjon]. (in Rus.). URL: <http://www.typoholic.ru/quotation/granjon.htm> (date accessed: 14.04.2025).
8. Sidorov A.A., Istrin V.A. *Osnovy oformlenija sovetsoj knigi* [Basics of Soviet Book Design]. Moscow. gosudarstvennoe izdatel'stvo "Iskusstvo", 1956. 504 pp. (in Rus.).
9. Dowding G. *An Introduction to the History of Printing Types*. London, The British Library, Oak Knoll Press, 1998. 278 pp.

УДК 7.05; 658.512.24

С.И. Князева, Д.В. Мареев

ИНТУИТИВНЫЙ ДИЗАЙН: ПРИМЕНЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ГАПТИКИ И АФФОРДАНСОВ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ИРРИГАТОРА

© С.И. Князева, Д.В. Мареев, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18.*

В статье исследуются принципы интуитивного дизайна ирригаторов полости рта через призму гаптики, аффордансов и эргономики. На примере анализа популярных моделей (*Waterpik Cordless Advanced*, *Philips Sonicare Power Flosser*) раскрывается влияние формы ручки, тактильных свойств материалов и расположения элементов управления на пользовательский опыт. Особое внимание уделяется междисциплинарным аспектам: психологии восприятия и современным технологиям.

Ключевые слова: интуитивный дизайн, ирригатор, аффордансы, гаптика, тактильные подсказки, проектирование, эргономика, пользовательский опыт.

S.I. Knyazeva, D.V. Mareev

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

INTUITIVE DESIGN: HOW SHAPE AND TACTILE CUES HELP THE USER TO HOLD THE IRRIGATOR CORRECTLY

The article explores the principles of intuitive design of oral irrigators through the prism of haptics, affordances and ergonomics. By the example of analyzing popular models (Waterpik Cordless Advanced, Philips Sonicare Power Flosser) the influence of the shape of the handle, tactile properties of materials and the location of controls on the user experience is revealed. Special attention is paid to interdisciplinary aspects: psychology of perception and modern technologies.

Keywords: intuitive design, irrigator, affordances, haptics, tactile cues, engineering, ergonomics, user experience.

Интуитивная логика пользовательского интерфейса в проектировании бытовых устройств становится ключевым фактором их успеха на рынке, снижая когнитивную нагрузку и минимизируя ошибки взаимодействия. Ирригатор представляет собой хорошую модель для изучения интуитивности, так как его использование связано с рутинными действиями в условиях повышенной влажности, где тактильные сигналы критически важны. Цель данной работы: раскрыть теоретические основы интуитивного дизайна и их практическое применение, фокусируясь на тактильных элементах: форме ручки, интерфейсе кнопок, рельефе поверхности и свойствах материалов. Один из вариантов рассмотреть интуитивный дизайн - подойти через принципы гаптики и аффордансы

Понятие аффордансов, введенное Джеймсом Гибсоном и популяризированное Дональдом Норманом, описывает свойства объекта, которые «подсказывают» способы взаимодействия с ним. В контексте ирригатора аффордансы проявляются через: форму ручки, направляющую расположение пальцев; рельеф поверхности, сигнализирующий о зонах захвата; расположение кнопок, указывающее на их функциональность.

Гаптика изучает, как тактильные ощущения влияют на взаимодействие с объектами. В дизайне ирригатора это проявляется через: текстуру материала, например, силикон для предотвращения скольжения; температуру поверхности, термопластичные полимеры, адаптирующиеся к температуре кожи; вес и баланс, оптимальное распределение массы для комфортного удержания.

Форма корпуса напрямую влияет на распределение нагрузки на мышцы кисти. Исследование «Identifying predictors of comfort and discomfort in using hand tools» (2005) продемонстрировало, что асимметричные рукояти, повторяющие естественный изгиб ладони, снижают мышечное напряжение на 12-18% по сравнению с цилиндрическими формами. Это согласуется с требованиями ISO 9241-210:2019, рекомендующими проектировать ручные устройства с учетом антропометрического разнообразия [1]. Например, S-образные ирригаторы, обеспечивают оптимальный угол захвата (15–25°), предотвращая соскальзывание даже в условиях высокой влажности. Смещенный центр тяжести (например, в Philips Sonicare Power Flosser) уменьшает нагрузку на запястье при длительном использовании. Для верификации теоретических выводов автором был проведен опрос 40 респондентов (возрастная группа 18–45 лет), оценивающих удобство пользования ирригатором. Результаты выявили, что 55% оценивают ручку как «очень удобную», что согласуется с исследованием о пользе анатомических изгибов. Однако 25% пользователей отмечают усталость руки, а 15% — проблемы с удержанием из-за скольжения или размера. Эти данные подчеркивают необходимость оптимизации: баланс веса за счёт компактного расположения компонентов; внедрение противоскользящих текстур – рифлёных зон или силиконовых вставок.

Человеческая кожа демонстрирует наибольшую чувствительность к температурным изменениям в диапазоне 20–40°C; при этом материалы с низкой теплопроводностью, такие как термопластичные эластомеры, характеризуются ускоренной адаптацией к температуре тела, что существенно снижает дискомфорт при тактильном контакте. Практическая реализация этих принципов демонстрируется в следующих решениях: ТРЕ-покрытие, достигает температуры кожи за 3–5 секунд; в то же время ABS-пластик сохраняет выраженный «холодный» эффект в течение до 15 секунд непрерывного контакта. Особого внимания заслуживает психологический аспект восприятия различных материалов; металлические элементы конструкции могут вызывать устойчивые негативные ассоциации с медицинскими инструментами. Приведенные данные имеют важное прикладное значение для проектирования ирригаторов, поскольку позволяют целенаправленно формировать требуемое пользовательское восприятие за счет подбора соответствующих материалов и параметров конструкции без изменения их объективных физических характеристик.

Визуальные аффордансы должны соответствовать принципу естественности, предполагающему, что форма объекта интуитивно намекает на способ его использования; требованию контрастности, согласно которому критические элементы интерфейса должны визуально выделяться за счет цветового решения. Практическая реализация этих принципов демонстрируется в следующих решениях: коническая форма насадок, которая обеспечивает визуальное указание направления потока воды; установленный под углом 60° наклон сопла соответствует оптимальному для интуитивного понимания траектории движения жидкости (ГОСТ Р 51632-2020). Цветовая дифференциация элементов управления может включать использование красных колец на регуляторе давления, выполняющих функцию предупреждения об опасности высокого напора; зеленые индикаторы режимов могут формировать устойчивую ассоциацию с безопасностью эксплуатации. Указанные решения подтверждают эффективность применения принципов визуальных аффордансов для снижения когнитивной нагрузки пользователя и минимизации ошибок при эксплуатации устройства.

По результатам опроса сине-белая цветовая гамма вызывали ассоциации со «стерильностью» у 65% респондентов при этом 70% участников связывают данную комбинацию с понятием «доверие». В отличие от этого, красные элементы однозначно интерпретируются как сигнал опасности (80% случаев); одновременно 75% респондентов отмечают их способность передавать ощущение срочности. Эти данные согласуются с выводами более ранних работ по психосемантике цвета [2], где подчеркивается роль синего как маркера профессиональной компетентности в медицинской среде. Особый интерес представляет выявленный парадокс: несмотря на негативную коннотацию красного как цвета опасности, его использование в ограниченных дозах (не более 5% площади поверхности) повышает распознаваемость критических элементов управления на 40% по сравнению с нейтральными оттенками. Полученные результаты имеют практическое значение для дизайна ирригаторов, где баланс между визуальной безопасностью (сине-белая основа) и оперативной навигацией (красные акценты) становится ключевым фактором пользовательского доверия.

Тактильные подсказки, такие как текстура поверхности, выступают критическим фактором безопасности. Эксперименты «Friction between hand and handle. Effects of oil and lard on textured and non-textured surfaces; perception of discomfort» (1994) подтвердили, что текстурированные поверхности и противоскользящие вставки повышают силу сцепления на 30-40% по сравнению с гладкими материалами. Важна не только текстура, но и эластичность материала

[3]. Тактильное восприятие текстуры определяется микрогеометрией поверхности (глубиной и частотой неровностей) и модулем упругости материала (мягкость/жесткость). Для ручных устройств, используемых во влажной среде, оптимальный коэффициент трения составляет 0,4–0,6. Практическая реализация Рифлёные поверхности (шаг 0,5–1,0 мм) увеличивают силу сцепления на 25–40% по сравнению с гладкими. Силиконовые вставки (твердость 40–50 по Шору А) обеспечивают коэффициент трения 0,45–0,55 даже при полном погружении в воду

Организация пространственных аффордансов должна основываться на принципе естественной досягаемости, предполагающем расположение основных элементов управления в зоне действия большого пальца; при этом оптимальный радиус функциональной доступности составляет 25–35 мм [4]. Практическая реализация данных принципов демонстрируется в следующих конструктивных решениях: в модели Philips Sonicare Power Flosser кнопка включения расположена на расстоянии 28 мм от зоны первичного захвата; регулятор интенсивности потока находится на удалении 32 мм, что подтверждено как соответствующее антропометрическим стандартам. Особый интерес представляет система крепления насадок в модели Revelyne RL 400, где реализован комплекс пространственных аффордансов, включающий магнитную фиксацию с характерным звуковым щелчком, обеспечивающим тактильную обратную связь; конусовидная форма посадочного гнезда выполняет функцию направляющего элемента, облегчающего процесс установки. Указанные решения наглядно иллюстрируют эффективность применения принципов пространственной организации интерфейса для создания интуитивно понятных пользовательских взаимодействий.

Физические кнопки с тактильной обратной связью (ход 1,5–2 мм) сокращают количество ошибок на 27% благодаря мышечной памяти, тогда как сенсорные панели требуют визуального контроля. Эргономика интерфейса требует учета зон естественного доступа пальцев [4]. Результаты опроса подтверждают эффективность этого подхода: 70% респондентов удовлетворены удобством управления (переключение режимов, регулировка напора), что подтверждает эффективность тактильной обратной связи кнопок как ключевого принципа аффордансов.

Материалы корпуса формируют не только функциональные, но и эмоциональные аспекты взаимодействия. Как отмечает «Material Driven Design (MDD): A Method to Design for Material Experiences» (2015), восприятие «премиальности» часто связано с тактильными свойствами: матовый ABS-пластик ассоциируется с прочностью и эргономичностью, тогда как глянцевые поверхности склонны к образованию следов от пальцев, вызывая раздражение у пользователей [5].

Модель Waterpik Cordless Advanced демонстрирует эталонное сочетание эргономических и тактильных решений, основанных на принципах человеко-ориентированного дизайна. S-образный изгиб ручки с углом около 20° воспроизводит естественный контур ладони, что обеспечивает снижение нагрузки на запястный сустав на 18–22% по сравнению с цилиндрическими аналогами [1]; гибридная конструкция из матового ABS-пластика и силиконовых вставок формирует необходимый для удобного пользования коэффициент трения, гарантируя устойчивый хват даже в условиях повышенной влажности. Система управления устройством реализована с учётом требований пространственных аффордансов: регулятор напора расположен в 25 мм от зоны захвата [4], что позволяет изменять интенсивность потока без нарушения эргономики; тактильные насечки на кнопке режимов обеспечивают явное указание направления вращения, минимизируя визуальный контроль. Смещение аккумулятора к основанию ручки оптимизирует баланс веса (около 300 г), снижая утомляемость при длительном использовании. Согласно анализу пользовательских отзывов, больше половины респондентов отмечают удобство удержания и интуитивность интерфейса; однако половина пользователей указывают на необходимость частого долива воды из-за ограниченного объёма резервуара (180 мл). Указанные особенности делают данную модель референсным образцом для разработки устройств, ориентированных на снижение когнитивной нагрузки и повышение тактильного комфорта.

Модель Philips Sonicare Power Flosser демонстрирует концепцию, ориентированную на технологическую инновационность и адаптивность к разнообразным пользовательским сценариям. Прямоугольный корпус со скруглёнными краями, хотя и уступает в эргономичности S-образной форме Waterpik; гибридное покрытие из жёсткого пластика и термопластичного эластомера (ТРЕ) способствует быстрой адаптации поверхности к температуре кожи, сокращая период термического дискомфорта до 3–5 секунд. Интерфейс устройства сочетает сенсорную кнопку включения, требующую точного нажатия, что может вызывать затруднения при мокрых руках; визуальный индикатор заряда, расположенный на ручке, выполняет функцию аффорданса, предоставляя мгновенную обратную связь о статусе устройства. Технология Quad Stream для более быстрого и эффективного очищения десен и зубов. Уникальный наконечник QuadStream X-образной формы разделяет поток воды на 4 струи, которые охватывают большую область между зубами и вдоль линии десен [6]. Система стандартизированного крепления насадок обеспечивает совместимость с другими устройствами Philips, повышая универсальность экосистемы. Согласно данным пользовательских опросов, больше половины респондентов отмечают высокую эффективность очистки и компактность конструкции; однако примерно треть пользователей критикуют сенсорное управление как недостаточно удобное в условиях повышенной влажности. Указанные особенности подчёркивают важность баланса между технологическими инновациями и эргономической продуманностью в проектировании бытовых медицинских устройств.

Так, интуитивный дизайн ирригатора достигается через системное применение аффордансов и гаптических принципов. Ключевые элементы: эргономичная форма, повторяющая анатомические изгибы кисти для минимизации мышечного напряжения; тактильные аффордансы, выраженные через текстурированные поверхности и рельефные элементы, которые визуальны и физически обозначают функциональные зоны; рациональное расположение элементов управления в пределах естественной досягаемости большого пальца, исключая необходимость изменения хвата; применение материалов с оптимизированным коэффициентом трения, предотвращающих скольжение во влажной среде; цветовая и акустическая дифференциация режимов, обеспечивающая мгновенное распознавание настроек; а также многоуровневая обратная связь, подтверждающая корректность выполнения действий. Совокупность этих

принципов формирует дизайн, который не требует дополнительных когнитивных усилий для освоения, сокращает вероятность ошибок и создаёт условия для комфортной эксплуатации, что в конечном итоге способствует устойчивому позитивному восприятию устройства пользователем. Совокупность этих принципов формирует дизайн, который не требует дополнительных когнитивных усилий для освоения, сокращает вероятность ошибок и создаёт условия для комфортной эксплуатации, что в конечном итоге способствует устойчивому позитивному восприятию устройства пользователем. Важным аспектом является обеспечение универсальности решений, позволяющих адаптировать устройство под индивидуальные анатомические особенности и моторные навыки, что особенно актуально для пользователей с ограниченными возможностями. Дополнительный потенциал заключается в минимизации визуального контроля за счёт тактильной и акустической коммуникации, что расширяет сферу применения ирригатора в условиях ограниченной освещённости или повышенной занятости рук. Реализация указанных принципов не только повышает эффективность ежедневного использования, но и формирует долгосрочную лояльность за счёт снижения физической и психологической утомляемости, превращая функциональное устройство в инструмент, органично интегрированный в повседневные ритуалы ухода за полостью рта.

Список литературы

1. Kuijt-Evers L., Twisk J., Groenesteijn L., De Looze M.P., Vink P. Identifying predictors of comfort and discomfort in using hand tools // *Ergonomics*. 2005. № 48 (6). С. 692-702.
2. Спасенников В.В. Феномен цветовосприятия в эргономических исследованиях и цветоконсультировании // *Эргодизайн*. 2019. №2. С. 3-12.
3. Bobjer O., Johansson S. E., Piguet S. Friction between hand and handle. Effects of oil and lard on textured and non-textured surfaces; perception of discomfort // *Applied Ergonomics*. 1993. № 24 (3). С. 190-202.
4. Норман Д.А., перевод Глушака Б.Л. Дизайн привычных вещей. М.: Книга, 2006. 382 с.
5. Karana E., Barati B., Rognoli V., Zeeuw van der Laan A. Material Driven Design (MDD): A Method to Design for Material Experiences // *International Journal of Design*. 2015. №9 (2)
6. Philips Sonicare Cordless Power Flosser. URL: https://www.philips.ru/c-p/HX3866_43/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D0%B8%D1%80%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80-Power-Flosser-3000/overview#see-all-benefits (дата обращения: 10.04.2025)

References

1. Kuijt-Evers L., Twisk J., Groenesteijn L., De Looze M.P., Vink P. Identification of predictors of comfort and discomfort when using hand tools // *Ergonomics*. 2005. № 48 (6). С. 692-702.
2. Spasennikov V.V. Fenomen cvetovospriyatiya v ergonomicheskikh issledovaniyah i cvetokonsultirovani [The phenomenon of color perception in ergonomic research and color consulting] // *Ergodesign*. 2019. №2. С. 3-12. (in Rus.).
3. Bobjer O., Johansson S. E., Piguet S. Hand-to-hand friction. Effects of oil and grease on textured and non-textured surfaces; perception of discomfort // *Applied Ergonomics*. 1993. № 24 (3). С. 190-202.
4. Norman D.A., translated by Glushak B.L. Dizajn privychnyh veshej [Design of Habitual Things]. Moscow: Book, 2006. 382 с. (in Rus.).
5. Karana E., Barati B., Rognoli V., Zeeuw van der Laan A. Material Driven Design (MDD): A Method to Design for Material Experiences // *International Journal of Design*. 2015. №9 (2)
6. Philips Sonicare Cordless Power Flosser. URL: https://www.philips.ru/c-p/HX3866_43/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D0%B8%D1%80%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80-Power-Flosser-3000/overview#see-all-benefits (Date of circulation: 10.04.2025) (in Rus.).

Я. Коркишко, Е.П. Горева

АНАЛИЗ ВЛИЯНИЯ МОДНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ НА АССОРТИМЕНТ И ТЕХНОЛОГИЮ ПРОИЗВОДСТВА ИЗДЕЛИЙ ИЗ ИСКУССТВЕННОГО МЕХА

© Я. Коркишко, Е.П. Горева, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье исследуется влияние исторических и современных модных тенденций на ассортимент и технологию производства швейных изделий из искусственного меха. Анализируется трансформация индустрии искусственного меха под влиянием модных трендов и принципов устойчивой моды. Особое внимание уделяется выбору материалов и технологиям производства, в частности, использованию экологически чистых и переработанных материалов. Исследование демонстрирует необходимость адаптации производства к динамичным изменениям в моде для создания стильных, этичных и экологически ответственных изделий.

Ключевые слова: искусственный мех, модные тенденции, устойчивая мода, ассортимент, технология производства, этичное потребление, экологичность, переработанные материалы, индустрия моды.

Ya. Korkishko, E.P. Goreva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ANALYSIS OF FASHION TRENDS INFLUENCE ON THE ASSORTMENT AND PRODUCTION TECHNOLOGY OF FAUX FUR PRODUCTS.

This article explores the influence of historical and contemporary fashion trends on the assortment and production technology of faux fur garments. It analyzes the transformation of the faux fur industry under the impact of evolving fashion trends and sustainable fashion principles. Particular attention is paid to the selection of materials and production technologies, specifically the use of environmentally friendly and recycled materials. The study demonstrates the need for production adaptation to dynamic fashion changes to create stylish, ethical, and environmentally responsible products.

Keywords: faux fur, fashion trends, sustainable fashion, assortment, production technology, ethical consumption, eco-friendliness, recycled materials, fashion industry.

Мода является динамичной системой ценностей и предпочтений, отражающей социальные, культурные и экономические изменения. Устойчивая мода предполагает минимизацию негативного воздействия на окружающую среду на всех этапах жизненного цикла швейных изделий. Формирование модных тенденций обусловлено взаимодействием социальных, культурных и экономических факторов. В последние годы все большее влияние оказывают экологические соображения и стремление к осознанному потреблению. Ключевые принципы устойчивой моды включают использование экологически чистых материалов, сокращение отходов, этичное и осознанное потребление.

Искусственный мех – это текстильный материал, имитирующий внешний вид и свойства натурального меха. Он может быть изготовлен из синтетических волокон и отличаться по структуре, плотности, высоте ворса и способу производства [1]. Индустрия искусственного меха переживает ренессанс, обусловленный растущим интересом к устойчивым альтернативам натуральному меху. Потребители осознают экологические и этические последствия производства натурального меха, что стимулирует спрос на искусственный аналог. Но для успешной конкуренции на рынке необходимо оперативно реагировать на быстро меняющиеся модные тенденции.

История искусственного меха связана с эволюцией текстильной промышленности и меняющимся отношением общества к моде и этике. Хотя попытки создать имитацию меха предпринимались и ранее, массовое производство искусственного меха началось в XX веке, когда появились новые синтетические волокна и технологии. В начале XX века производители начали экспериментировать с различными способами имитации меха, используя такие материалы как плюш и бархат. Данные попытки не могли полностью воссоздать внешний вид и текстуру натурального меха.

Прогресс в производстве искусственного меха произошел в 1940-х годах с появлением новых синтетических волокон, таких как Dynel, разработанных компанией Union Carbide [3]. Это синтетическое волокно было одним из первых, которое использовали для создания реалистичной имитации меха. Данное волокно обладало достаточной прочностью, мягкостью и блеском, что делало его привлекательным для производителей.

В 1950-х и 1960-х годах искусственный мех стал символом демократизации моды и доступной роскоши. Шубы из искусственного меха стали популярны среди женщин среднего класса, которые не могли позволить себе натуральный мех. Искусственный мех дал возможность выглядеть модно и стильно по доступной цене.

В 1970-х и 1980-х годах технологии производства искусственного меха продолжали развиваться, что привело к появлению более реалистичных и разнообразных имитаций меха. Производители научились создавать различные текстуры, цвета и узоры, чтобы имитировать мех различных животных.

В 1990-х годах популярность искусственного меха временно снизилась, отчасти из-за изменения модных тенденций и роста популярности минимализма. Однако в этот период возросли этические соображения, связанные

с производством натурального меха, что подготовило почву для возрождения искусственного меха в будущем. Активисты по защите прав животных начали проводить кампании против использования натурального меха, привлекая внимание общественности к жестокости, связанной с разведением и убийством животных.

В XXI веке искусственный мех пережил возрождение, которое обусловлено растущим интересом к устойчивой моде и этичному потреблению. Покупатели стали более осознанно относиться к своему выбору и отдавать предпочтение изделиям, которые не наносят вреда животным и окружающей среде. Производители стремятся использовать переработанные материалы и экологически чистые технологии. В моде сделаны огромные шаги в сторону отказа от меха животных. Стелла Маккартни стала одной из первых дизайнеров, отказавшихся от использования натурального меха [4]. Gucci, Versace, Burberry, Maison Margiela также выступают за запрет натурального меха в своих модных домах.

Модные показы известных брендов традиционно играют роль законодателей стиля, задавая тон всему сезону и определяя основные тенденции в одежде, обуви и аксессуарах. Именно на показах публика впервые знакомится с новыми силуэтами, цветами и отделкой. Дизайнерские решения, представленные на подиуме, становятся ориентиром для производителей тканей, фурнитуры и швейных изделий, стимулируя развитие индустрии и формируя потребительский спрос.

На мировых показах сезона осень-зима 2025 ведущим трендом является искусственный мех. Индустрия моды продолжает активно экспериментировать с искусственным мехом, предлагая потребителям широкий выбор стильных альтернатив натуральному меху. Анализируя показы сезона осень-зима 2025, можно сделать следующие выводы. Наблюдается тенденция к увеличенным силуэтам, шубы приобретают объемные формы (рис.1).



Рис.1 – Силуэты шуб из искусственного меха сезона осень-зима 2025:

а – Ferragamo; *б* – Stella McCartney; *в* – Blumarine; *г* – Elisabetta Franchi

Тенденция к имитации натуральных фактур меха с использованием современных технологий также остается актуальной. Модельеры создают реалистичные и роскошные образы, не прибегая к использованию меха животных. На показах сезона осень-зима 2025 представлены модели с различной длиной ворса, имитацией каракуля, овчины и других видов натурального меха (рис.2).



Рис.2 – Коллекции шуб с имитацией натурального меха животных сезона осень-зима 2025

а – Dolce&Gabbana; *б* – Balenciaga; *в* – Elie Saab

Дизайнеры активно экспериментируют с длиной ворса, предлагая как модели с экстремально длинным ворсом, создающим эффект максимального объема, так и варианты с коротким ворсом, придающим образу элегантность и сдержанность.

Анализ коллекций сезона осень-зима 2025 выявляет несколько ключевых тенденций в цветовой гамме искусственного меха, отражающих общие настроения и направления в моде. Нейтральная палитра, включающая черный, белый, бежевый и коричневый, остается актуальной и востребованной. Также модельеры активно используют яркие и насыщенные оттенки. На мировых показах изделия из искусственного меха представлены в ярких цветах (рис.3). Такие смелые цветовые решения позволяют создать эффектный образ, привлекающий внимание.



Рис.3 – Коллекции шуб ярких оттенков сезона осень-зима 2025

а – Blumarine; *б* – GCDS; *в* – Palomo Spain

Помимо объемных шуб, дизайнеры предлагают различные силуэты и длину изделий. Наряду с удлиненными моделями, популярны укороченные куртки и жилеты, которые можно сочетать с юбками, брюками или платьями (рис.4). Искусственный мех активно используется для создания различных аксессуаров, добавляя акценты и текстуры в образ. Также некоторые дизайнеры в сезоне осень-зима 2025 используют искусственный мех не только как основной материал, но и в качестве роскошной отделки.



Рис.4 – Коллекции укороченных шуб сезона осень-зима 2025

а – Miu Miu; *б* – Sergio Hudson; *в* – Alaïa

В целом, анализ последних коллекций показывает, что искусственный мех остается важным трендом в индустрии моды. Модельеры продолжают экспериментировать с данным материалом, предлагая потребителям широкий выбор стильных, этичных швейных изделий. Тенденция к объему и комфорту, использование натуралистичных фактур, акцент на аксессуары и приверженность принципам устойчивой моды определяют направление развития этого тренда.

В современном мире социальные сети играют важную роль в формировании модных тенденций. Социальные платформы являются мощным инструментом для распространения информации о моде, позволяя лидерам мнений демонстрировать свои образы с использованием искусственного меха широкой аудитории. Они формируют альтернативную модную среду, где ценятся индивидуальность, креативность и доступность, предлагая различные варианты стилизации и сочетания искусственного меха с другими элементами гардероба. Лидеры мнений не только демонстрируют стильные образы, но и активно продвигают ценности устойчивой моды, рассказывая о преимуществах этого материала как этичной альтернативы натуральному меху. Благодаря их деятельности, искусственный мех становится все более популярным и востребованным среди покупателей, стремящихся к осознанному потреблению и ответственному отношению к окружающей среде.

Современная мода все чаще диктует тренд на осознанное потребление и экологическую ответственность. Это оказывает прямое влияние на выбор материалов для производства искусственного меха. В контексте растущей популярности изделий из искусственного меха, особенно актуальным становится поиск альтернатив традиционным синтетическим материалам. В настоящее время используются экологически чистые материалы, такие как переработанный полиэстер, органический хлопок для основы, а также инновационные волокна на растительной основе.

Особый интерес представляет мех из конопли, как экологически обоснованное решение. Конопляный мех – экологически чистая альтернатива, изготавливаемая из конопли ненаркотических сортов, выращенной без пестицидов. Процесс производства включает замачивание, сушку, трепание и разделение собранных растений на волокна. Этот веганский мех может содержать натуральные добавки, такие как кашемир, лен или хлопок, и подходит для пошива классической верхней одежды, например, пальто, зимних курток, жилетов и плащей [5].

Преимущества использования конопляного волокна в производстве искусственного меха заключаются в том, что конопля является быстрорастущим растением, отличающимся высокой скоростью роста. Также выращивание конопли не требует интенсивного использования пестицидов, гербицидов и большого количества воды, что делает ее более экологически устойчивой альтернативой традиционным сельскохозяйственным культурам, таким как хлопок или даже нефтехимическому производству синтетических волокон. В отличие от многих синтетических материалов, конопляное волокно обладает способностью к биоразложению. Это означает, что после окончания срока службы изделия, изготовленные из конопляного меха, будут разлагаться в естественных условиях, минимизируя негативное воздействие на окружающую среду и не загрязняя окружающую среду микропластиком.

Помимо конопли, существует ряд других материалов и подходов, активно изучаемых и применяемых в производстве искусственного меха. Например, переработанный полиэстер представляет собой один из наиболее распространенных и доступных вариантов экологически устойчивых материалов для производства. Благодаря своим универсальным свойствам, полиэстер может быть использован для создания искусственного меха различных фактур и цветов, успешно имитируя широкий спектр натуральных мехов, что делает его привлекательным выбором для производителей, стремящихся к сочетанию экологической ответственности и соответствия модным тенденциям.

Растительный мех и мех из переработанных материалов представляют собой перспективные направления исследований и разработок, которые помогут снизить негативное воздействие на окружающую среду.

Модные тенденции, как исторические, так и современные, оказывают существенное влияние на формирование ассортимента изделий из искусственного меха, выбор материалов и технологию производства. Анализ исторических и современных модных тенденций выявил влияние моды на ассортимент и технологию производства швейных изделий из искусственного меха. От демократизации моды в XX веке до возрождения тренда на устойчивость в XXI, индустрия претерпела значительные изменения, адаптируясь к требованиям рынка и этическим нормам. Современные модные показы и социальные медиа формируют спрос на объемные силуэты, имитацию натуральных фактур, яркие цветовые решения и использование искусственного меха в аксессуарах. Производители переходят на использование экологически чистых материалов, таких как переработанный полиэстер и волокна на растительной основе (например, конопля), и внедряют технологии, минимизирующие воздействие на окружающую среду. Для успешной конкуренции в индустрии искусственного меха необходимо постоянное отслеживание модных трендов, инновации в материалах и технологиях производства, а также учет принципов устойчивой моды, что позволит создавать стильные, этические и экологически ответственные изделия, отвечающие запросам современного потребителя.

Список литературы

1. Горева, Е. П. Технология изготовления одежды из кожи и меха. Процесс изготовления швейных изделий из искусственного меха: учебное пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2019. 65 с.
2. The History of Faux Fur. URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.0ae2b8d3-67df128a-13c6b46c-74722d776562/https/www.smithsonianmag.com/history/history-faux-fur-180953984/ (дата обращения: 20.03.2025)
3. Dynel. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dynel> (дата обращения: 20.03.2025)
4. Стелла Маккартни представила альтернативу искусственному меху. URL: <https://profashion.ru/business/sustainability/stella-makcartni-predstavila-alternativu-iskusstvennomu-mekhu/> (дата обращения: 20.03.2025)
5. Мех растительного происхождения. URL: <https://scanmarket.ru/markets-detail/hemp-fur?ysclid=m8m15zvml6411506345> (дата обращения: 22.03.2025)
6. Модный поисковик TAGWALK. URL: <https://www.tag-walk.com/en/> (дата обращения: 22.03.2025)
7. Журнал о моде Vogue. URL: <https://www.vogue.com/> (дата обращения: 22.03.2025)

References

1. Goreva, E. P. Tekhnologiya izgotovleniya odezhdy iz kozhi i mekha. Process izgotovleniya shveynykh izdeliy iz iskusstvennogo mekha: uchebnoye posobiye [Technology of clothing production from leather and fur. The process of manufacturing garments from faux fur: a textbook]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 2019. 65 p.
2. The History of Faux Fur. URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.0ae2b8d3-67df128a-13c6b46c-74722d776562/https/www.smithsonianmag.com/history/history-faux-fur-180953984/ (date accessed: 20.03.2025)
3. Dynel. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dynel> (date accessed: 20.03.2025)
4. Stella Makkartni predstavila alternativu iskusstvennomu mehu. URL: <https://profashion.ru/business/sustainability/stella-makcartni-predstavila-alternativu-iskusstvennomu-mekhu/> [Stella McCartney presented an alternative to faux fur]. (date accessed: 20.03.2025)
5. Meh rastitel'nogoproiskhozhdeniya. URL: <https://scanmarket.ru/markets-detail/hemp-fur?ysclid=m8m15zvml6411506345> [Fur of plant origin]. (date accessed: 22.03.2025)
6. Modnyy poiskovik TAGWALK URL: <https://www.tag-walk.com/en/> [Fashion search engine TAGWALK]. (date accessed: 22.03.2025)
7. Zhurnal o mode Vogue URL: <https://www.vogue.com/> [Fashion magazine Vogue]. (date accessed: 22.03.2025)

Korobko E. A.

MEDIEVAL MODERN IN THE INTERIOR

*Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
18 Bolshaya Morskaya Street, Saint Petersburg, 191186*

The Middle Ages (or “Dark Ages”) marked a turning point in the history of Europe. The medieval period lasted in Europe for about 1,000 years. It began after the fall of the Roman Empire and ended before the beginning of the Renaissance in Italy. It is also called the Middle Ages.

Why do we keep going back to the Middle Ages? Why do we create both idealized and grotesque images of the medieval past in popular culture? It was then that the first scientific and geographical discoveries were made, inventions that are still used today began to be developed, and art, literature and production were actively developing in various directions, this era inspires more and more modern designers.

There is something timeless about medieval interior design. Whether it’s massive stone walls or rough wooden beams, these elements bring a sense of history to any space. This trend is called “Medieval Art Nouveau,” and in this article we will try to understand why it is so attractive.

Keywords: Middle Ages, interior design, modern, interior, history of the Middle Ages.

Introduction.

The Middle Ages, often referred to as the “Dark Ages”, is a key historical phenomenon in the development of Europe, spanning approximately a thousand years. This period started after the fall of the Western Roman Empire in the 5th century AD and ended with the advent of the Renaissance in the 14th century in Italy, which also determines its designation as the Middle Ages.

Despite the collapse of Rome, its cultural and architectural heritage had a significant impact on European civilization until the 20th century. Roman aesthetics, characterized by the use of frescoes and decoration through geometric and ornamental motifs, gradually evolved into medieval artistic practice, where the development of wood products, the formation of Gothic interiors and the creation of complex ornaments for furniture began.

The medieval period can be characterized by three main aspects: chivalry, feudalism, and religion. Each of these elements had a significant impact on the social, economic and cultural structure of society at that time. In addition, it is customary to distinguish three main stages within the Middle Ages: early, high and late, each of which is characterized by its own unique features and changes.

Throughout this time, the Catholic Church remained the dominant force, influencing all spheres of society, including politics, education, and the arts. Medieval societies were largely agrarian and used the materials available to them in their daily lives. Since the fall of the Roman Empire in 476 and until the end of the 15th century, most production processes were carried out manually, which led to a low degree of mechanization and high labor intensity of crafts.

The labor of peasants, farmers and serfs was directed to the use of primitive tools such as saws, cleavers and axes for chopping firewood, as well as chisels, hammers and chisels used by artisans to create furniture and interior items. The majority of the population was engaged in handicrafts such as masonry, carpentry and milling, which indicates the lack of mass production of furniture and household goods.

Thus, the medieval population supported itself through manual labor, creating, growing and processing products using the simplest tools. This period, despite its often negative assessments, became the basis for the subsequent cultural and intellectual flourishing that was observed during the Renaissance and beyond.

Inspired by the medieval style of modern designers

Historian Alice Chandler, in her seminal book, *The Dream of an Ordered World: The Medieval Ideal in 19th—Century English Literature* (1970), notes one of the key reasons for our nostalgia for the medieval past - the desire to find a sense of comfort in a calm and structured society. The Middle Ages, she points out, offers us a “partly historical but mostly mythical” space that stands in stark contrast to the modern world, riddled with acceleration and mechanization. In this context, the Middle Ages began to be idealized as an era imbued with faith, order, joy, and creativity.

The abundance of myths and legends about the valor of noble knights, as well as the primeval connection with nature and the wilderness creates a rich ground for inspiration that is relevant today. So, in 2022, the term “Medieval Art Nouveau” appears in the *Architectural Digest* magazine, reflecting this nostalgic craving for the past. Elizabeth Goodspeed, editor-in-chief of *It’s Nice That* in the USA, emphasizes that the revival of futuristic medieval graphics has become a trend that resonates with a new generation passionate about spirituality, mysticism and the supernatural.

This cultural phenomenon also finds its manifestation in the field of design and architecture. Furniture and decor elements inspired by medieval traditions are increasingly being seen at interior exhibitions, such as the Panorammma chair, made of chainmail mesh and representing a divine creation created by local craftsmen in Mexico City from more than 3,000 metal rings connected by hand. In addition, items such as a drop lamp made using a similar technology are additional examples of fusion.

modern design with historical traditions, which emphasizes the importance of medieval aesthetic language in the context of modernity.

This cultural phenomenon also finds its manifestation in the field of design and architecture. Furniture and decor elements inspired by medieval traditions are increasingly being seen at interior exhibitions, such as the Panorammma chair, made of chainmail mesh and representing a divine creation created by local craftsmen in Mexico City from more than 3,000 metal rings connected by hand. In addition, items such as a drop lamp made using a similar technology are additional examples of fusion.

modern design with historical traditions, which emphasizes the importance of medieval aesthetic language in the context of modernity.

Thus, the appeal to the Middle Ages is not just a retro trend, but represents a deep cultural and psycho-sociological reaction to the challenges of modernity, where elements of the past are reinterpreted and integrated into new contexts, satisfying the need for identity and stability in an increasingly complex and rapidly changing world.

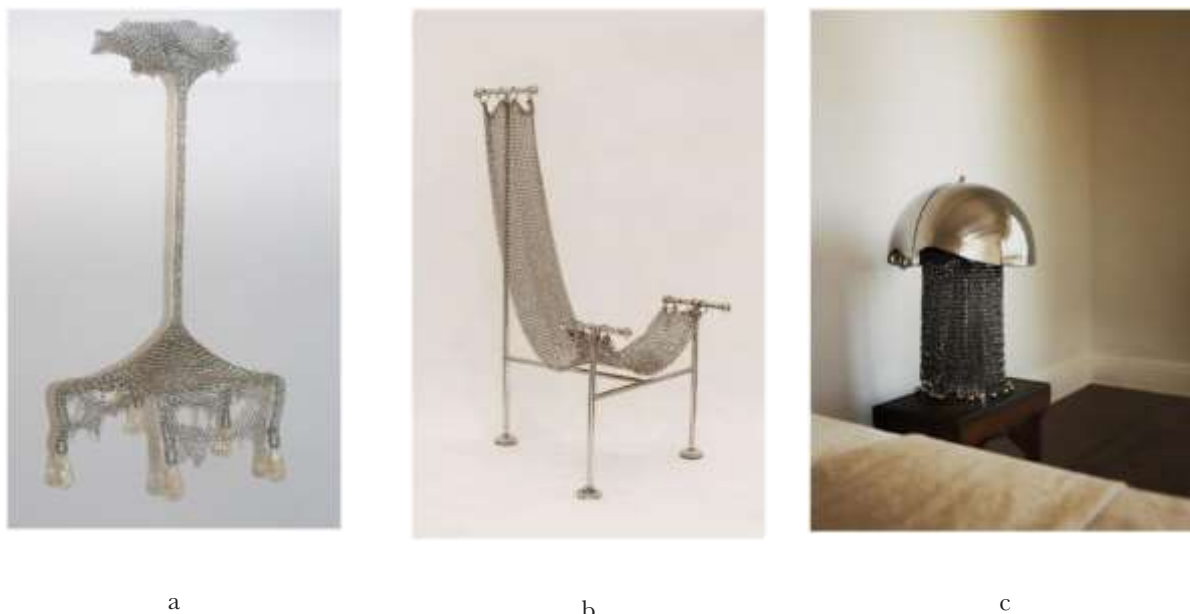


Fig.1. Chainmail furniture:

a – “Drop lamp”; b – “Chainmail armchair”; c – Abrams and Stanish lamp

Designers Loni Abrams and Johnny Stanisha drew inspiration from medieval armor when creating the chainmail lamp, which are the latest additions to their “durable items for an unusual home” series. The creative couple is attracted to historical handicrafts, metallurgical objects and folk art traditions, which serve as the basis for their creative process. Their approach can be described as synthetic, it includes a formula involving the interaction between elements representing something “truly brutal, courageous, and even dangerous,” with features encompassing the concepts of warmth, coziness, and home comfort.

Abrams emphasizes that the purpose of their work is not to create a completely new form, but rather to create an experimental synthesis where the designer acts as a “DJ” — choosing various references and elements from the history of design, he creates unique compositions that transform familiar images and concepts into something new and relevant. This method allows us to revise traditional ideas about functionality and aesthetics, focusing on concepts relevant to modern society, while immersing the viewer in the diversity of cultural heritage. Thus, through the prism of historical elements, we observe not only the study of forms, but also a deep understanding of the context in which they function, which opens up new horizons for the interaction between the past and the present in the world of design.

The Middle Ages in interior design

Medieval dwellings were characterized by a high degree of practicality, due to the living conditions and available technologies of the time. People did not have the opportunity to use modern amenities such as central heating or electric lighting, which required them to maximize their efficiency in design and architecture. Thus, the main focus of medieval construction was on heat conservation, optimizing natural lighting, and making reasonable use of available natural resources.



Fig.2.

a – Reconstruction of a peasant dwelling; b – Reconstruction of the main hall of the castle

The materials used in construction varied depending on the region, but the most common were stone, wood, and iron. The use of stone ensured structural strength and thermal insulation, which was critically important in harsh climates. Wood served as the main material for creating the frame structure of houses and making furniture, which made it easy to adapt to the changing needs of residents. Iron, in turn, was used to produce doors, chandeliers and various fittings, which ensured durability and safety.

Common types of rooms in medieval houses varied widely, ranging from majestic halls in castles to cozy but functional houses of the poor. Castle halls were often of considerable size, which contributed to the creation of open spaces that promoted not only efficient heating, but also social integration. On the other hand, the peasants' houses were more modest in size, but their organization and interior features also reflected the practical needs of the population at that time.

It is important to note that, despite their utilitarian nature, medieval houses were not devoid of artistic value. They actively used elements of decorative and applied art and handmade, which gave the atmosphere personality and aesthetic appeal. These design elements, many of which have retained their relevance in modern construction, emphasize that even in conditions of strict functionality, medieval dwellings could accommodate the beautiful and refined, which makes their study especially significant for understanding the evolution of architectural thought.



a



b



c

a – Byzantine mosaic; b – Medieval trellis; c – Florentine fresco

When creating any interior design, it is important to consider the following factors:

- Space
- Lines
- Form
- Pattern
- Light
- Color
- Texture

Space. There are two types of space in interior design: positive and negative. Your furniture and interior items occupy a positive space. A negative space is the space between your furniture and interior items.

For medieval decor, you will need more negative than positive space, especially if you focus on the early or middle part of the era.

Remember that before Europeans settled in their homes, their possessions were scarce. The possibility of war forced them to take with them only what they could carry. There was no mess. The house consists of several rooms. In most cases, rooms and personal space did not exist. Therefore, you need to decide how authentic you want to recreate a medieval interior.

Lines. If you live in a rented apartment, the lines will help you create the illusion of a larger space or a higher ceiling.

For interior decoration, lines create shapes and arrange furniture. They direct the gaze of your guests to the piece of furniture in the medieval style that you want to emphasize.

Medieval lines form diamond shapes. They are also aimed at creating pointed arches.

Form. In the medieval interior, the simplest rectangular and square shapes were used.

Patterns. Patterns in those days were focused on geometric shapes. They were complemented by prints of goods imported from China and the Middle East. An ideal addition to the interior will be a carpet, it can be placed on the floor or hung on the wall.

Light. In the Middle Ages, there was no access to electricity. In the evening, the light came from fireplaces, candles, torches and lanterns, not from decorative chandeliers. During the day, people relied on sunlight. Although the windows were often narrow slits, they provided enough light for household chores. For a medieval decorative style, you definitely need a fireplace. Your lighting fixtures can be wall sconces that resemble torches and lanterns. Candles will also make a great decoration.

Colour. The color palette of the Middle Ages has evolved. As trade between Europe and Asia developed, Asian fabrics began to appear in European homes. To stay true to the era, use red, green and brown colors in the interior color scheme. It's easy to achieve brown shades. Medieval artisans made most of the furniture from wood, including benches, sofas, chairs and tables. Other materials for furniture manufacturing are steel for stools. Wooden floors also add a brown touch to this interior style. You can opt out of carpeting, but add tapestries or rugs.

The texture. There are also two types of texture for interior design: textured and visual. Textured texture is what you feel when you sit down on a sofa, armchair or chair. The visual texture creates an illusion. Houses in the Middle Ages consisted of wooden frames and walls. The upper class lived in houses built of stone.

Conclusion

“Medieval Art Nouveau” is a style that is becoming increasingly popular in modern creative circles due to its unique aesthetic, combining elements of mystical charm and antique chic. This style not only brings accents to the interiors, but also forms a whole philosophy based on deep reflections on everyday life and cultural practices of the medieval era. The inspiration drawn from cultural artifacts and traditions of that time becomes an excellent basis for developing original and impressive design solutions that can enrich a modern space.

Analyzing the elements of “medieval Art Nouveau”, one can single out the desire to create harmony between the past and the present, as well as to explore traditional craft techniques and materials. This return to the origins and cultural heritage forms a new visual language that resonates with modern needs and aesthetic preferences. Thus, “medieval Art Nouveau” not only actualizes historical contexts, but also offers the opportunity to rethink architecture and interior design from the perspective of cultural polyphony, which certainly contributes to the innovative nature of modern production and creativity.

Scientific supervisor: Natalia Nikolaevna Kozlova

References:

1. Gore Sidney, «Chainmail Decor Is Living in My Head Rent-Free» - Architectural digest. New-York: 2024. P 2-3. [https://www.architecturaldigest.com/story/chainmail-decor-is-living-in-my-head-rent-free]
2. Jerigan Adam, «Is Medieval Interior Design Your New Aesthetic?» - Architectural digest. New-York: 2024. P 2. [https://www.architecturaldigest.com/story/middle-ages-modern-medieval-design-trend]
3. Korovsky Fernanda, «Double-voiced medievalism? The Middle Ages in the Modern World» - Leiden medievalist blog. New-York: 2022. P 2. [https://www.leidenmedievalistsblog.nl/articles/double-voiced-medievalism-the-middle-ages-in-the-modern-world]

УДК 687.01

Д.А. Куадрос, М.И. Алибекова

ЭКЛЕКТИКА В ТКАНИ: ДИАЛОГ ИНТЕРЬЕРА И МОДЫ

© Д.А. Куадрос, М.И. Алибекова, 2025

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
119071, Москва, Малая Калужская, 1

Мода давно черпает вдохновение в дизайне интерьеров — достаточно вспомнить коллекции Dior, где гобелены и фрески превращались в роскошные принты, или эксперименты Louis Vuitton с «мебельными» текстурами, напоминающими кожу диванов Честерфилда.

Даже тренд на «живые» ткани — бархат, вельвет, парчу — пришел в одежду из интерьеров, где эти материалы веками символизировали уют и статус. Но эклектика предлагает не просто заимствования, а игру с контекстом: например, тяжелые драпировки, характерные для классических штор, могут стать основой для объемного пальто, а геометрические узоры мозаичного пола — превратиться в графичный принт на платье. В статье, эклектика в интерьере рассматривается как метафора современного мира, где границы между культурами и эпохами размываются, а индивидуальность ценится выше шаблонов. Для дизайнера одежды это бескрайнее поле для творчества: здесь можно совмещать несовместимое, находить красоту в контрастах и создавать вещи, которые не просто одевают, но и рассказывают истории. И если классика — это язык правил, то эклектика — язык свободы, где вдохновение рождается на стыке времен, стилей и культур.

Ключевые слова: костюм, мудборд, источник вдохновения, орнамент, стиль, интерьер, художественный образ, одежда, эскиз, индустрия моды.

Д.А. Kouadros, М.И. Alibekova

A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)
119071, Moscow, Malaya Kaluzhskaya, 1

ECLECTICISM IN FABRIC: THE DIALOGUE OF INTERIOR AND FASHION

Fashion has long been inspired by interior design — just recall the Dior collections, where tapestries and frescoes turned into luxurious prints, or Louis Vuitton's experiments with “furniture” textures reminiscent of the leather of Chesterfield sofas. Even the trend for “living” fabrics — velvet, corduroy, brocade — came to clothing from interiors, where these materials have symbolized comfort and status for centuries. But eclecticism offers not just borrowings, but a game with context: for example, heavy draperies typical of classic curtains can become the basis for a voluminous coat, and geometric patterns of a mosaic floor can turn into a graphic print on a dress. In the article, eclecticism in the interior is seen as a metaphor for the modern world, where the boundaries between cultures and eras are blurred, and individuality is valued above patterns. For a fashion designer, this is an endless field for creativity: here you can combine the incompatible, find beauty in contrasts and create things that not only dress, but also tell stories. And if classics are the language of rules, then eclecticism is the language of freedom, where inspiration is born at the junction of times, styles and cultures.

Keywords: costume, mudboard, source of inspiration, ornament, style, interior, artistic image, clothing, sketch, fashion industry.

Обоснование выбора эклектики в дизайне интерьера как источника вдохновения для коллекции одежды.

Эклектичный интерьер (рис. 1) — это не просто хаотичное смешение стилей [1], а тонко выверенный диалог эпох, культур и эстетик, где роскошь барокко гармонизирует с лаконичностью модерна, а восточная орнаментика

переплетается с брутальным шармом индустриального лофта. В этом калейдоскопе визуальных образов кроется неиссякаемый источник вдохновения для дизайнера одежды — ведь мода, как и интерьер, всегда отражает дух времени, а сегодняшний тренд на свободу самовыражения и отказ от жестких канонов делает эклектику особенно актуальной.



Рис. 1. Фотографии современного эклектичного интерьера

Современная эклектика — это не просто нагромождение элементов, а осознанный синтез, где каждая деталь, будь то винтажная люстра в хай-тек гостиной или антикварный ковер на бетонном полу, подчинена общей гармонии. Этот принцип легко переносится в моду: представьте платье, в котором классический силуэт New Look переосмыслен через призму ультрасовременных материалов, или пальто, где грубая фактура твиста сочетается с изысканной вышивкой в духе ар-нуво. Такие контрасты рожают неожиданную, но целостную эстетику, которая притягивает взгляд и заставляет вещь «говорить».

Глубина эклектики — еще и в ее нарративности. Каждый элемент в таком интерьере несет историю: марокканский светильник напоминает о путешествиях, старинное зеркало в позолоте — о бабушкиной гостиной, а бетонная стена — о любви к урбанистической эстетике. Точно так же и в моде эклектичная коллекция может стать визуальным дневником, где сошлись восточные шелка, европейский крой и африканские узоры. Это особенно ценно в эпоху, когда потребитель ищет не просто одежду, а индивидуальность — вещь, которая отражает его внутренний мир.

Сегодняшний запрос на персонализацию [2] и устойчивую моду лишь усиливает актуальность эклектики. Апсайклинг, винтаж, ручная работа — все это естественно вписывается в философию смешения стилей. Представьте жакет, сшитый из переработанных гобеленов, или юбку, объединяющую кружева 50-х и современный неопрен. Такие вещи не просто красивы — они обладают характером, а их создание становится актом осознанного дизайна, где уважение к прошлому сочетается с смелостью эксперимента.

При поиске источника вдохновения, был создан мудборд (рис. 2), который и стал самым источником вдохновения, объединив в себе формы, цвета, и интересные детали интерьера в эклектичном стиле.



Рис. 2. Мудборд и источник вдохновения для создания коллекции

Возможности для инноваций: на стыке интерьера и моды.

Эклектика в дизайне интерьера — это не просто смешение стилей, а лаборатория для творческих экспериментов, где границы между дисциплинами размываются, рождая неожиданные решения. В контексте моды такой подход открывает безграничные возможности для инноваций, позволяя переосмысливать привычные материалы, силуэты и декоративные элементы, превращая их в свежие, почти революционные высказывания.

Один из самых интересных аспектов — игра с контрастными материалами, где грубое сталкивается с утонченным, а традиционное — с технологичным. Представьте деним, обрамленный кружевом в духе рококо, или жесткий кожаный корсет, украшенный воздушной вышивкой, напоминающей лепнину старинных потолков. Такие сочетания не просто бросают вызов привычной эстетике — они создают новый визуальный язык, в котором угадываются отсылки к интерьерным ансамблям, где кирпичная стена соседствует с хрустальной люстрой. Подобные эксперименты можно распространить и на текстуры: например, использовать для пальто плотную мебельную ткань, обычно встречающуюся в обивке диванов, или включить в трикотаж металлизированные нити, имитирующие патинированные поверхности старинных светильников.

Силуэты в такой коллекции могут стать настоящей архитектурой для тела [3]. Объемные рукава, напоминающие драпировки тяжелых штор, или жесткие каркасные юбки, словно позаимствованные из форм винтажных кресел,

— все это превращает одежду в подвижную скульптуру. Здесь уместны и асимметричные крои, отсылающие к хаотичной, но продуманной расстановке мебели в эклектичном пространстве, и неожиданные пропорции, например, удлиненные жакеты, чьи линии повторяют высокие торшеры. Даже аксессуары могут стать частью этого нарратива: сумки в форме старинных чемоданов, ремни с пряжками, напоминающими дверные ручки, или украшения, стилизованные под фурнитуру мебели — все это создает ощущение, будто вещь «пришла» из интерьера в гардероб.

Особый простор для инноваций кроется в декоре, который может стать не просто украшением, а настоящим storytelling. Пуговицы в виде миниатюрных ключей, вышивка, имитирующая узор кованых решеток, или аппликации из кожи, повторяющие витражи — каждая деталь будет работать как микросюжет, добавляющий глубину образу. В последние годы многие дизайнеры используют этот прием, превращая привычные предметы интерьера в элементы одежды: Balenciaga обыгрывали в коллекциях формы ковров, а Gucci — мотивы старинных обоев. Но настоящий прорыв — в использовании инновационных материалов, вдохновленных интерьерными решениями. Например, ткани с эффектом «ржавчины» или «потрескавшейся краски», созданные по аналогии с состаренными деревянными панелями, или биоразлагаемые материалы, имитирующие фактуру бумажных обоев. Можно пойти еще дальше, заимствуя технологии: скажем, применить 3D-печать для создания текстур, напоминающих лепнину, или использовать термохромные краски, которые, как старинный шелк, меняют оттенок при разном освещении.

Наконец, эклектика позволяет пересмотреть сам подход к созданию коллекции, сделав его более осознанным и устойчивым. Ведь интерьерный дизайн давно использует апсайклинг — будь то реставрация старинной мебели или превращение промышленных объектов в элементы декора. Этот принцип можно перенести в моду: например, создавать платья из переработанных гобеленов или включать в дизайн фурнитуру, снятую с винтажных шкафов. Такие вещи не только экологичны, но и обладают уникальной историей, что особенно ценно для современного потребителя, ищущего персонализацию и смысл в каждой детали.

Таким образом, эклектика интерьеров становится для дизайнера одежды не просто источником вдохновения, а платформой для смелых экспериментов. Она стирает границы между искусством, ремеслом и технологиями, предлагая создавать вещи, которые — как и лучшие интерьеры — балансируют на грани прошлого и будущего, роскоши и аскетизма, традиции и новаторства.

Эскизное проектирование коллекции, вдохновленной эклектикой интерьеров.

Во время поиска решения коллекции были разработаны аутфиты (рис. 3), которые не стали основой для создания коллекции, но помогли понять, на чем стоит основываться и делать акценты. Изначально идея была иная, но в процессе работы, сложилось полное понимание того, какая концепция идеи, и что хочется вложить в сам образ.



Рис. 3. Аутфиты. Поиск решения идеи-образа

Эклектичный дизайн интерьера с его смешением эпох, текстур и культур дает безграничные возможности для создания капсульной коллекции, где каждая вещь становится архитектурным объектом. При разработке эскизов важно учитывать несколько ключевых аспектов, которые помогут сохранить баланс между художественной свободой, эстетикой и функциональностью.

Коллекция представляет собой переосмысление интерьерной эстетики через призму женского гардероба. Каждое платье — словно фрагмент интерьера, перенесенный на тело. Коллекция предусмотрена для праздничных выходов в теплое время года. Потенциальные покупатели предметов данной коллекции — люди, которые не боятся оказаться в центре внимания, смелые ценители необычных решений в моде.

Концептуальное решение коллекции — диалог архитектуры и женственности, где каждое платье становится пространством для игры форм, фактур и цветов, вдохновленных эклектикой интерьеров. Мы переосмысливаем классические элементы декора через призму современного кроя, создавая одежду, которая балансирует на грани искусства и функциональности.

Палитра вдохновлена яркостью и пестротой интерьера.

Основная гамма: яркие красные, синие, зеленые, желтые, оранжевые, розовые цвета в сочетании с белым. На основе данного цветового решения были разработаны выкраски (рис. 4), которые позволили более структурировано разобраться в пропорциональном сочетании цветов.

Силуэты коллекции строятся на контрастах, повторяющих геометрию интерьеров: преувеличенные объемы там, где обычно они не встречаются, асимметрия форм, сочетание четких линий и легких тканей, заимствование необычных форм деталей интерьера в силуэтах платьев и аксессуаров [4]. Каждый силуэт подчеркивает женственность, но при этом сохраняет «архитектурную» выразительность — платья словно проектировались, а не шились. Коллекция

обыгрывает контрасты материалов, характерные для эклектичных интерьеров: грубое сочетается с нежным, металлизированное с матовым, полупрозрачное с плотным. Особое внимание уделяется текстурам, которые хочется трогать.

Прежде чем представить финальные эскизы коллекции [5], важно раскрыть творческий процесс, который лег в их основу. Разработка каждой модели начиналась с глубокого погружения в философию эклектичного интерьера – его способность объединять, казалось бы, несочетаемые элементы в гармоничное целое. Этот принцип стал главной методологией.

На первом этапе проведена деконструкция интерьерных элементов: архитектурные детали трансформировались в линии кроя, фактуры обивки вдохновили на сочетание материалов, цветовые решения переосмыслены в современных оттенках. Особое внимание уделялось переходу от статики интерьера к динамике одежды. Если мебель и декор существуют в фиксированном пространстве, то платья должны сохранять свою эстетику в движении. Это потребовало разработки специальных конструктивных решений для объемных элементов [6]. Ключевой вызов заключался в сохранении баланса между: художественной выразительностью и удобством, сложностью дизайна и технологичностью производства, узнаваемостью интерьерных мотивов и современным звучанием. Этот процесс позволил создать эскизное решение коллекции (рис. 4), где каждая вещь – не просто одежда, а своеобразный «носимый интерьер», сохраняющий диалог между пространством и телом.



Рис. 4. Выкройки на основе выбора цветового решения. Авторская эскизная коллекции Куадрос Дарьи

Современные тенденции в модной индустрии и их отражение в коллекции.

Современная модная индустрия переживает период глубоких трансформаций, где на первый план выходят такие ценности, как устойчивость, инклюзивность, цифровизация и гибридизация стилей [7]. Эти тенденции не только формируют новые эстетические каноны, но и требуют от дизайнеров переосмысления традиционных подходов к созданию одежды. В этом контексте эклектика, как философия смешения стилей и культур, становится особенно актуальной, предлагая инструменты для создания коллекций, которые отвечают запросам современного потребителя.

Одной из ключевых тенденций последних лет является устойчивая мода, которая подчеркивает важность экологичного производства и осознанного потребления [8]. Бренды все чаще обращаются к апсайклингу — преобразованию старых материалов в новые продукты [9]. Например, такие дома моды, как Marine Serre и Stella McCartney, активно используют переработанные ткани и винтажные элементы в своих коллекциях. Вдохновленная эклектикой интерьеров, наша коллекция также воплощает этот принцип: платья из переработанных гобеленов, жакеты с элементами винтажной вышивки и аксессуары, созданные из фурнитуры старинной мебели, не только снижают экологическую нагрузку, но и придают каждой вещи уникальную историю. Это полностью соответствует тренду на осознанность и уважение к ресурсам.

Современная мода стремится к инклюзивности, предлагая решения для людей с разными типами фигур, культурными предпочтениями и стилями жизни. Эклектика, с ее свободой сочетания несочетаемого, идеально подходит для создания коллекций, которые могут адаптироваться под индивидуальные запросы. Например, многослойные силуэты и регулируемые детали (такие как съемные драпировки или трансформируемые аксессуары) позволяют одной вещи выглядеть по-разному в зависимости от предпочтений владельца. Наша коллекция, с ее акцентом на контрастных материалах и универсальных силуэтах, предлагает именно такой подход, делая моду доступной и персонализированной.

С развитием технологий все больше брендов экспериментируют с цифровыми коллекциями [10] и NFT-одеждой. Виртуальные показы и 3D-моделирование позволяют сократить отходы производства и тестировать дизайны до их физического воплощения [11]. В нашей коллекции этот тренд отражается в использовании цифровых принтов, вдохновленных интерьерными узорами, а также в разработке «гибридных» вещей, которые могут существовать как в реальном, так и в виртуальном мире. Например, платье с геометричным принтом, повторяющим мозаику пола, может быть адаптировано для цифрового аватара, сохраняя свою эстетику и в онлайн-пространстве [12].

Стирание границ между культурами и эпохами — еще один значимый тренд. Дизайнеры все чаще сочетают элементы традиционного костюма с современными технологиями [13], создавая гибридные формы. В нашей коллекции это проявляется в смешении восточных орнаментов с европейским кроєм, использовании различных узоров в сочетании с ультрасовременными материалами. Такой подход не только соответствует глобальному тренду на культурный обмен, но и подчеркивает идею эклектики как диалога между разными традициями.

Целевая аудитория, материалы и назначение коллекции.

Коллекция «Эклектика в ткани: диалог интерьера и моды» предназначена для смелых, творческих личностей, которые видят в одежде не просто предмет гардероба, а способ самовыражения. Это люди, ценящие индивидуальность,

историю и искусство, — те, кто не боится оказаться в центре внимания и готов экспериментировать со своим образом. Потенциальные покупатели включают в себя ценителей устойчивой моды, поклонников винтажа и современных технологий, а также тех, кто ищет вещи с глубоким нарративом.

Для создания коллекции используются как традиционные материалы (шелк, твид, кружево), так и инновационные решения (переработанные ткани, биоразлагаемые материалы, металлизированные нити). Каждая вещь сочетает в себе элементы, вдохновленные интерьерным дизайном: драпировки, напоминающие шторы, жесткие каркасы, отсылающие к мебельным формам, и декоративные детали, стилизованные под элементы интерьера.

Назначение коллекции — подчеркнуть связь между модой и пространством, предложив одежду для особых случаев, где каждая вещь становится произведением искусства. Это праздничные наряды для теплого времени года, предназначенные для мероприятий, где важно выделяться и говорить без слов. Концепция такой коллекции идеально вписывается в современные тренды:

- Устойчивость: использование переработанных материалов и апсайклинг.
- Инклюзивность: универсальные силуэты, адаптируемые под разные типы фигур.
- Цифровизация: принты и элементы, которые могут быть перенесены в виртуальное пространство.
- Гибридизация: сочетание культурных и стилевых элементов в одной коллекции.

Таким образом, коллекция не только отражает актуальные направления модной индустрии, но и предлагает свежий взгляд на эклектику как философию, объединяющую прошлое, настоящее и будущее. Это одежда для тех, кто готов говорить на языке свободы, творчества и осознанности.

Список литературы

1. Голованева А.В., Алибекова М.И., Серикова А.Н. Взаимосвязь стилевых направлений и силуэтных решений в дизайн-концепции костюмных ансамблей современной моды // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2024. № 3(411). С. 248-253.
2. Голованева А.В., Белгородский В.С., Алибекова М.И., Андреева Е.Г. Углубленное использование нейросетей для создания модного образа // Дизайн и технологии. 2023. № 94(136). С. 6-14.
3. Алибекова М.И. Архитектурная форма как катализатор идей в эскизном проектировании костюма // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2020. Т. 49, № 3. С. 95-99.
4. Герасимова М.П., Алибекова М.И., Белгородский В.С. Культурный код в пространстве современного человека, русский стиль - истоки дизайна // Вестник славянских культур. 2024. № 72. С. 254-268.
5. Мартыш Е.Н., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И. Идентичность русской культуры в художественном проектировании. Связь с природой // Мотивы культурных традиций и народных промыслов в коллекциях современной одежды, обуви и аксессуаров: Сборник научных трудов II Международной научно-практической конференции. Москва: 2024. С. 19-25.
6. Герасимова М.П., Алибекова М.И. Декоративность русского искусства - интерпретация традиций в дизайне фэшн-эскизов // Костюмология. 2023. Т. 8, № 4.
7. Аришников У.В., Алибекова М.И. Возрождение национальных и культурных ценностей через художественный образ // Мотивы культурных традиций и народных промыслов в коллекциях современной одежды, обуви и аксессуаров: Сб. научных трудов II Международной научно-практической конференции. Москва: 2024. С. 8-12.
8. Голованева А.В., Алибекова М.И. Цифровизация моды как перспективный способ сокращения пагубного влияния на экологию // Костюмология. 2023. Т. 8, № 2.
9. Алибекова М.И., Белгородский В.С., Андреева Е.Г., Гетманцева В.В. Апсайклинг и ресайклинг как способ реализации дизайнерской концепции в художественном проектировании костюма // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2022. № 1(397). С. 305-310.
10. Белгородский В.С., Алибекова М.И. Нейросеть как революция в современной технологической парадигме // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посв. Ф.М. Пармону: Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. Москва: 2024. С. 6-13.
11. Бихмурина С.К., Голованева А.В., Серикова А.Н., Алибекова М.И. Искусственный интеллект как инструмент в процессе дизайн-проектирования коллекции молодежной одежды // Костюмология. 2023. Т. 8, № 3.
12. Епифанова Е.Н., Алибекова М.И. Прогрессивные технологии в художественном проектировании // Новации в процессах проектирования и производства изделий легкой промышленности: Материалы II Всероссийской конф. ученых, аспирантов и студентов с международным участием. Казань: 2024. С. 71-76.
13. Мехтиева Ш.М., Алибекова М.И. Инновационные технологии. Материалы. Новые инструменты в создании дизайнерского продукта // Легкая промышленность: проблемы и перспективы: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Омск: 2024. С. 142-149.

References

1. Golovaneva A.V., Alibekova M.I., Serikova A.N. Vzaimosviaz' stilevykh napravlenii i siluetykh reshenii v dizain-kontseptsii kostiumnykh ansamblei sovremennoi mody [The interrelation of stylistic trends and silhouette solutions in the design concept of costume ensembles of modern fashion]. *Izvestiia vysshihkh uchebnykh zavedenii. Tekhnologiya tekstil'noi Promyshlennosti* [News of higher educational institutions. Textile industry technology]. 2024. No 3(411). 248-253 pp. (in Rus.).

2. Golovaneva A.V., Belgorodskii V.S., Alibekova M.I., Andreeva E.G. Uglublennoe ispol'zovanie neirosetei dlia sozdaniia modnogo obraza [In-depth use of neural networks to create a fashionable image]. *Dizain i tekhnologii* [Design and technology]. 2023. No 94(136). 6-14 pp. (in Rus.).
3. Alibekova M.I. Arkhitekturnaia forma kak katalizator idei v eskiznom proektirovanii kostiuma [Architectural form as a catalyst for ideas in costume design]. *Izvestiia vysshikh uchebnykh zavedenii. Tekhnologiya legkoi promyshlennosti* [News of higher educational institutions. Technology of light industry]. 2020. Vol. 49, No 3. 95-99 pp. (in Rus.).
4. Gerasimova M.P., Alibekova M.I., Belgorodskii V.S. Kul'turnyi kod v prostranstve sovremenno cheloveka, russkii stil' - istoki dizaina [The cultural code in the space of modern man, the Russian style - the origins of design] // *Vestnik slavianskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures] 2024. No 3(411). 248-253 pp. (in Rus.).
5. Martysh E.N., Koltashova L.Iu., Alibekova M.I. Identichnost' russkoi kul'tury v khudozhestvennom proektirovanii. Sviaz' s prirodoj [The identity of Russian culture in artistic design. Connection with nature]. *Motivy kul'turnykh traditsii i narodnykh promyslov v kollektssiakh sovremennoi odezhdy, obuvi i aksessuarov*. [Motifs of cultural traditions and folk crafts in collections of modern clothes, shoes and accessories: proceedings of the presentations]. Moscow: 2024. 19-25 **pp.** (in Rus.).
6. Gerasimova M.P., Alibekova M.I. Dekorativnost' russkogo iskusstva - interpretatsiia traditsii v dizaine feshn-eskizov [Decorative Russian art - interpretation of traditions in the design of fashion sketches]. *Kostiumologiya* [Costumology]. 2023. Vol. 8, No 4. (in Rus.).
7. Arshinnikova U.V., Alibekova M.I. Vozrozhdenie natsional'nykh i kul'turnykh tsennostei cherez khudozhestvennyi obraz. [The revival of national and cultural values through an artistic image]. *Motivy kul'turnykh traditsii i narodnykh promyslov v kollektssiakh sovremennoi odezhdy, obuvi i aksessuarov* [Motivy kul'turnykh traditsii i narodnykh promyslov v kollektssiakh sovremennoi odezhdy, obuvi i aksessuarov: proceedings of the presentations]. Moscow: 2024. 8-12 **pp.** (in Rus.).
8. Golovaneva A.V., Alibekova M.I. Tsifrovizatsiia mody kak perspektivnyi sposob sokrashcheniia pagubnogo vliianiia na ekologiiu [Digitalization of fashion as a promising way to reduce harmful effects on the environment] *Kostiumologiya* [Costumology]. 2023. Vol. 8, No 2. (in Rus.).
9. Alibekova M.I., Belgorodskii V.S., Andreeva E.G., Getmantseva V.V. Apsaikling i resaikling kak sposob realizatsii dizainerskoi kontseptsii v khudozhestvennom proektirovanii kostiuma [Upsycling and recycling as a way to implement a design concept in the artistic design of a costume]. *Izvestiia vysshikh uchebnykh zavedenii. Tekhnologiya legkoi promyshlennosti* [News of higher educational institutions. Technology of light industry]. 2022. No 1(397). 305-310 pp. (in Rus.).
10. Belgorodskii V.S. Alibekova M.I. Neuroset' kak revoliutsiia v sovremennoi tekhnologicheskoi paradigme [Neural network as a revolution in the modern technological paradigm]. *Innovatsii i tekhnologii k razvitiu teorii sovremennoi mody «Moda (Materialy. Odezhda. Dizain. Aksessuary)», posviashchennyi F.M. Parmonu* [Innovations and technologies for the development of the theory of modern fashion "Fashion (Materials. Clothes. Design. Accessories)", dedicated to F.M. Parmon: proceedings of the presentations]. Moscow: 2024. 6-13 pp. (in Rus.).
11. Bikchurina S.K., Golovaneva A.V., Serikova A.N., Alibekova M.I. Iskusstvennyi intellekt kak instrument v protsesse dizain-proektirovaniia kolleksii molodezhnoi odezhdy [Artificial intelligence as a tool in the design process of designing a collection of youth clothing]. *Kostiumologiya* [Costumology]. 2023. Vol. 8, No 3. (in Rus.).
12. Epifanova E.N., Alibekova M.I. Progressivnye tekhnologii v khudozhestvennom proektirovanii [Advanced technologies in artistic design]. *Novatsii v protsessakh proektirovaniia i proizvodstva izdelii legkoi Promyshlennosti* [Innovations in the processes of designing and manufacturing light industry products: proceedings of the presentations]. Kazan: 2024. 71-76 **pp.** (in Rus.).
13. Mekhtieva Sh.M., Alibekova M.I. Innovatsionnye tekhnologii. Materialy. Novye instrumenty v sozdaniidizainerskogo produkta [Innovative technologies. Materials. New tools in creating a design product]. *Legkaia promyshlennost': problemy i perspektivy: Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Light industry: problems and prospects: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference: proceedings of the presentations]. Omsk: 2024. 142-149 pp. (in Rus.).

Э. Лейва-Успенская

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ МИРОВ: КАК ДИЗАЙНЕРЫ ИГР ВДОХНОВЛЯЮТСЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ СТИЛЯМИ

© Э. Лейва-Успенская, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье исследуются, как разные аспекты культуры становятся источниками вдохновения при разработке дизайнов и помогают создать насыщенные деталями игровые миры, обеспечивающие игрокам глубокое погружение. На примере таких игр, как «Cuphead», «Okami» и «Bloodborne», исследуется влияние различных элементов культуры на создание цельных и стилистически последовательных игровых миров.

Ключевые слова: «Cuphead», «Okami», «Bloodborne», готический стиль, японская живопись, анимация 30-х годов, геймдизайн, игровой мир, видеоигра.

E. Leiva-Uspenskaya

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE ART OF CREATING WORLDS: HOW GAME DESIGNERS ARE INSPIRED BY ARTISTIC STYLES

The article explores how different aspects of culture serve as sources of inspiration in design development and help create richly detailed game worlds that provide players with deep immersion. Using games such as «Cuphead», «Okami», and «Bloodborne» as examples, it examines the influence of various cultural elements on the creation of cohesive and stylistically consistent game worlds.

Keywords: «Cuphead», «Okami», «Bloodborne», Gothic architecture, Japanese painting, animation in the 30s, game design, game world, video games.

Художники, создавая свои миры, не просто копируют окружающую действительность, но переосмысливают ее, наполняя новыми эмоциями и символами. Они вдохновляются разными аспектами культуры. На примере такой игры, как «Cuphead», можно увидеть влияние анимации, в частности, старой анимации 30-х годов прошлого века, на современных геймдизайнеров. «Okami» показывает актуальность традиционной японской живописи применительно к трендам, интересующих современные поколения. Кроме анимации и живописи, дизайнеры находят вдохновение в физических объектах культуры, таких как готические соборы — об этом свидетельствует игра «Bloodborne».

«Cuphead» — это игра, в которой действуют два брата, Капхед и Магмэн, которые однажды, вопреки предупреждениям, заходят в казино, принадлежащее Дьяволу. Там они начинают играть в азартные игры и в итоге проигрывают свои души. Дьявол предлагает им заключить сделку: если игроки соберут «контракты душ», то он оставит братьев в покое. Капхед и Магмэн соглашаются и отправляются в опасное путешествие, чтобы выполнить задание.

1930–1960-е годы — своего рода золотой век анимации, и главной фигурой в этой индустрии в тот момент был Уолт Дисней — самый известный мультипликатор в истории, чьи работы превратили анимацию в популярный и коммерчески успешный вид искусства. Работы Диснея, например, «Белоснежка», задали тон для дальнейшего развития анимационных проектов.

Остановимся на особенностях анимационных фильмов 1930–1960-х, которые повлияют на геймтехнологии:

1. Сжатие и растяжение. Это ключевая основа оживления персонажа, разработанная Диснеем. Ее суть заключается в том, чтобы передать гибкость и динамику живого тела.
2. Подготовка, или упреждение. Этот принцип анимации создает естественность и выразительность движений. Перед тем, как сделать любое резкое движение или физическое действие, человеку обычно необходима предварительная подготовка — как бы упреждение действия.
3. Сценичность. Это принцип, обеспечивающий четкую и выразительную подачу действия, чтобы зритель мгновенно понимал эмоции и движения персонажа.
4. Привлекательность. Визуальный стиль мультфильмов 1930-х годов отличался яркостью и выразительностью. Персонажи и объекты обводились четкими черными линиями, что делало их более заметными на фоне. Цвета были насыщенными и контрастными, чтобы производить впечатление на зрителей.
5. Преувеличенная мимика и жесты. Один из ключевых приёмов в анимации, где действия, эмоции или формы персонажа намеренно усиливаются для большей выразительности. С помощью него создаются комедийные сцены, которые сильнее захватывают зрителя.
6. Музыка. В них часто была музыка в стиле джаза и свинга.

Если в связи с перечисленным взглянуть на игру «Cuphead», то можно убедиться, что она отлично передает атмосферу мультфильмов 1930-х годов как с помощью своих персонажей, так и в передаче ее локаций и звуковом сопровождении. Рассмотрим их.

Головы главных персонажей игры, Капхеда и Магмэна, выполнены в форме кружки и чашки. Капхед — это чашка с красной соломкой и вечно азартной ухмылкой, одетая в шорты. Магмэн — его брат-кружка с синей соломкой,

одетый в похожий наряд, но в синем цвете. Яркие цвета и их четко обведенные черными линиями фигуры делают их характерными для мультфильмов того времени. Большие глаза и выразительная мимика ярко подчеркивают их эмоции [2] [Рис. 1].



Рис. 1. Заставка игры «Cuphead»

Капхед демонстративно подтягивает свои шорты с ухмылкой, либо пьет из трубочки перед тем, как начать драку с Боссом, что добавляет игре юмора и делает персонажа более живым [1] [Рис. 2].



Рис. 2. Локация «RUSE OF in AN OOZE»

Sugarland Shimmy — одна из первых локаций из четвертой главы. Она отличается красочностью: сам Босс обведен четкими черными линиями, а сама она наполнена различными сладостями — леденцами, кексами и сахарной ватой, которые отсылают нас к сказочному миру [Рис. 3].



Рис. 3. Локация «Sugarland Shimmy»

Отдельного внимания заслуживают саундтреки и звуковые эффекты в игре. Они являются неотъемлемой частью погружения игра в мир. Саундтреки сочетают в себе элементы джаза, свинга и блюза, создавая энергичную и атмосферную музыку. Каждый Босс сопровождается уникальной композицией, которая подчеркивает характер персонажа и темп игры. Например, бой с Кинг Дэйсом сопровождается игривой джазовой мелодией, что подходит характеру персонажа.

«Cuphead» — это яркий пример того, как игра может передать атмосферу другого времени. Вдохновляясь мультфильмами 1930-х годов, разработчики перенесли в игру характерную анимацию «ручной работы» и джазовый саундтрек. Такой подход превращает игровой мир в динамичный мультфильм, где каждый уровень — это отдельная история.

«Okami» — это игра, где действия разворачиваются в фантазийной версии древней Японии, вдохновленной японской мифологией, фольклором и традиционной живописью. Она рассказывает историю о богине солнца Аматэрасу. Она приняла облик белого волка и отправилась в путешествие, чтобы спасти мир от тьмы при помощи магической кисти и божественной силы.

Японская живопись — это уникальное явление в мировом искусстве, где органично переплетаются философская глубина, изысканная эстетика и виртуозная техника исполнения. Формируясь под влиянием китайской и корейской художественных традиций, она сохранила тесную связь с искусством каллиграфии: японские мастера в равной степени владели и кистью художника, и кистью каллиграфа [3].

Особенности японской живописи таковы:

1. Отсутствие перспективы. Для японского стиля живописи характерно необычное построение композиции. Чёткой границы между изображением и окружающим пространством нет.
2. Цвета. Японская живопись сочетает в себе разные подходы. Так, стили ямато-э и укиё-э характеризуются использованием ярких, насыщенных цветов и выразительных оттенков. А стиль суми-э отличается монохромностью, при этом тончайшие градации черной туши передают настроение и глубину.
3. Ключевые темы. Ключевыми темами являются природа, исторические события, портреты, религия и повседневная жизнь.

Игра «Okami» создана в необычном стиле, на который создателей вдохновила традиционная японская живопись. Рассмотрим эту связь.

Образ Аматэрасу. Волчица изображена в стиле суми-э с характерными «дрожащими» контурами, белоснежной шерстью и динамичными мазками, имитирующими движение кисти. Её дизайн дополняют священные символы — пламенеющая аура и хвост-кисть, превращающие персонажа в ожившее произведение искусства [Рис. 4].



Рис. 4. Обложка игры «Okami»

Мифология. В японской мифологии есть существа, которые отражают как созидательную силу природы, так и разрушительную ее сторону. В игре это отражено через ключевых персонажей Аматэрасу с ее способностью все восстанавливать и Орооти с его способностью вызывать распад и увядание. Протообразом Орооти является дракон из синтоистской мифологии — Ямата-но-ороти, символизирующий хаос и разрушительную силу природы. Синтоизм и буддизм стали основой для развития многих религиозных сюжетов, отраженных в традиционной живописи в Японии [3] [Рис. 5].



Рис. 5. Изображение «Ороти»

Долина Хана. Многоликость природы показана через разные состояния значимой локации — Долины Хана. Особое внимание при этом уделяется ее цветущему периоду, так как в нем есть много отсылок к традиционным направлениям японской живописи: лаконичные мазки туши в стиле суми-э и акцент на цветущей сакуре. В период Эдо художники направления укиё-э с помощью именно сакуры как символа передавали глубину красоты в природном цикле [4] [Рис. 6].

В «Okami» дизайнеры создали уникальный мир, вдохновляясь традиционной японской живописью и мифологией. Стиль игры, имитирующий тушь и акварель, не только подчеркивает её связь с культурным наследием Японии, но и превращает игровой процесс в динамичное произведение искусства. Этот подход демонстрирует, как видеоигры могут быть мостом между современными технологиями и классическим искусством, оживляя легенды.



Рис. 6. Локация «Долина Хана»



Рис. 7. Локация «Долина Хана»

«Bloodborne» — это мрачная и загадочная вселенная, погружающая игрока в атмосферу темного фэнтези. Этот мир известен своей глубокой проработкой, сложным сюжетом и атмосферой, которая балансирует на грани между красотой и кошмаром. Действие происходит в проклятом городе Ярнаме, где чума превращает людей в чудовищ, а игрок, принявший роль Охотника, должен раскрыть мрачные тайны этого места.

Готический стиль — это направление в искусстве, архитектуре и культуре, зародившееся в XII веке во Франции и распространившееся по всей Европе. Он пришел на смену романскому стилю и стал одним из самых узнаваемых и влиятельных направлений в истории искусства. Готика ассоциируется с мрачной красотой, возвышенностью и мистицизмом, а ее особенности нашли отражение не только в средневековых соборах, но и в литературе, музыке и современной культуре, включая видеоигры, такие как «Bloodborne».

Готическая архитектура характеризуется стремлением ввысь, что символизирует устремленность к Богу и небесам. Это достигается за счет остроконечных арок, высоких шпилей и узких башен. Одной из ключевых элементов готики стали стрельчатые арки, которые позволяли распределять вес здания более эффективно, создавая ощущение легкости и изящества.

Основные элементы готической архитектуры:

1. Каркасная система. Готическая архитектура отличается особым типом конструкции: вся масса приходится на каркасы из арок — это позволяет освободить пространство и сделать его светлее.
2. Арочные своды, или нервюры — они выглядят как выступающие ребра каркаса, позволяя облегчить сооружение и создавая при этом причудливые узоры и игру теней; они являются одним из ключевым элементом готической архитектуры.
3. **Горгульи.** Функционально созданные для отвода дождевой воды, горгульи также являются художественным отображением мифов того времени.
4. Витражи. Цветное стекло, лики святых и причудливая игра света создавали в католических соборах атмосферу святости и отрешенности.
5. Пинакли — узкая башня с заострённой вершиной. Подобные элементы придают постройке строгость и элегантность, при этом добавляя пышности.

В «Bloodborne» многие локации демонстрируют элементы готической архитектуры, что придает игре мрачность и загадочность. Рассмотрим их.

Кошмар Менсина. Мы видим замок, который выполнен в готическом стиле, с высокими башнями и остроконечными шпилями, а также витражным окном [5]. Сам замок выполнен в серых и черных тонах, что усиливает атмосферу ужаса и мистики [Рис. 8] [Рис. 9].



Рис. 8. Локация «Кошмар Менсина»



Рис. 9. Локация «Кошмар Менсина»

Яар»гул — невидимая деревня. Это место, где проводятся тайные ритуалы. Замок в этой локации служит отличным примером данного стиля. Остроконечные арки, высокие стены и заостренные башни характерны для готики [6]. Все это тоже придает этому месту загадочности [Рис. 10].



Рис. 10. Локация «Яар»гул, невидимая деревня»

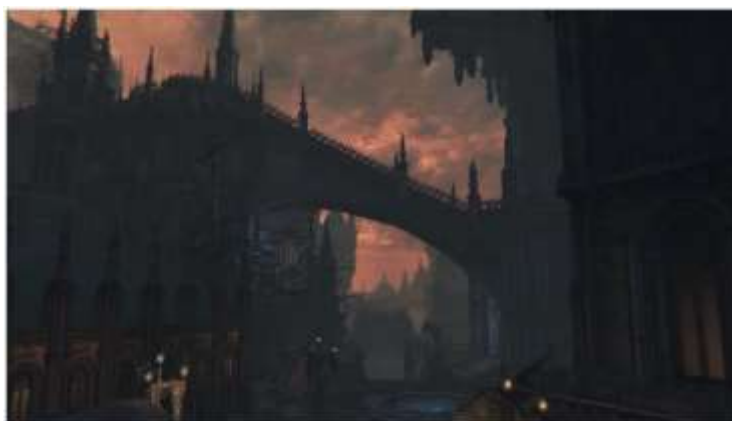


Рис. 11. Локация «Яар»гул, невидимая деревня»

Покинутый замок Кейнхёрст. Огромный замок Кейнхёрст торжественно возвышается над озером [Рис. 12]. Локация наполнена мрачной красотой и тайнами. Замок выполнен в готическом стиле, с высокими шпилями, остроконечными арками и массивными каменными стенами. Внутри замка можно увидеть залы с высокими потолками, украшенные резьбой и витражами [5] [Рис. 13].



Рис. 12. Локация «Покинутый замок Кейнхёрст»

Мир Bloodborne построен на основе мрачной эстетики готического стиля. Архитектура и атмосфера безысходности создают уникальный игровой опыт, где окружение становится ключевым элементом нарратива. Игра показывает, как заимствование художественных стилей может усилить погружение, превращая локации в нечто большее, чем просто фон — в живой, дышащий кошмар.



Рис. 13. Локация «Покинутый замок Кейнхёрст»

Итак, на атмосферу игр влияет большое количество факторов: музыка, стиль персонажей, стилистика бэкграунда, архитектура игровых объектов — все это может как помочь игроку вдохновить его на изучение мира, так и, наоборот, оттолкнуть и застопорить его погружение. «Cuphead», «Okami», «Bloodborn» — все эти три игры объединяет сбалансированный и целостный подход к включению стилистических элементов в дизайн игрового мира, что позволяет игрокам полностью окунуться в происходящее на экране.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology G.N. Boeva.

Список литературы:

1. История анимации: от стробоскопа до MetaHuman Creator // Skillbox Media. <https://skillbox.ru/media/gamedev/istoriya-animatsii-ot-stroboskopa-do-metahuman-creator/?ysclid=m81yyalilz66341014#stk-3> (дата обращения: 02.04.2025)
2. Вахрамеева М.Е., Онуфриенко С.Г. Мультипликация 30-х годов // Материалы докладов 56-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов: в 2 т. Т. 2. Витебск: УО «ВГТУ», 2023. С. 99-102.
3. Традиционная японская живопись: гид по японскому искусству // Artplay Media. https://artplaymedia.ru/blog/tradicionnaya-yaponskaya-zhivopis#osnovnye_stili_i_tehniki (дата обращения: 02.04.2025)
4. The Significance of Sakura in Japanese Art // Art of zen. <https://theartofzen.org/the-significance-of-sakura-in-japanese-art/> (дата обращения: 02.04.2025)
5. Дудина А. Главные особенности готического стиля // Media contented. <https://media.contented.ru/vdohnovenie/istoriya-dizajna/goticheskiy-stil-dizayn/> (дата обращения: 02.04.2025)
6. Готический стиль: когда появился, в чем его особенности, примеры зданий // Skillbox Media. <https://skillbox.ru/media/design/gotika/> (дата обращения: 02.04.2025)

References:

1. Istorija animacii: ot stroboskopa do MetaHuman Creator [Animation history: from strobe to MetaHuman Creator]. *Skillbox Media*. URL: <https://skillbox.ru/media/gamedev/istoriya-animatsii-ot-stroboskopa-do-metahuman-creator/?ysclid=m81yyalilz66341014#stk-3> (date accessed: 02.04.2025)
2. Vahrameeva M.E., Onufrienko S.G. Mul'tiplikacija 30-h godov [Animation of the 30s]. *Materialy dokladov 56-j Mezhdunarodnoj nauchno-tehnicheskoi konferencii prepodavatelej i studentov: in 2 vols* [Materials of reports of the 56th International Scientific and Technical Conference of teachers and students: in 2 vols]. Vol. 2. Vitebsk: 2023. 99-102 pp. (in Rus.).
3. Tradicionnaja japonskaja zhivopis': gid po japonskomu iskusstvu [Traditional Japanese painting: a guide to Japanese art]. *Artplay Media*. URL: https://artplaymedia.ru/blog/tradicionnaya-yaponskaya-zhivopis#osnovnye_stili_i_tehniki (date accessed: 02.04.2025)
4. The Significance of Sakura in Japanese Art [The Significance of Sakura in Japanese Art]. *Art of zen*. URL: <https://theartofzen.org/the-significance-of-sakura-in-japanese-art/> (date accessed: 02.04.2025)
5. Dudina A. Glavnye osobennosti goticheskogo stila [The main features of the Gothic style]. *Media contented*. URL: <https://media.contented.ru/vdohnovenie/istoriya-dizajna/goticheskiy-stil-dizayn/> (date accessed: 02.04.2025)
6. Goticheskij stil': kogda pojavilsja, v chem ego osobennosti, primery zdanij [Gothic style: when appeared, what are its features, examples of buildings]. *Skillbox Media*. URL: <https://skillbox.ru/media/design/gotika/> (date accessed: 02.04.2025)

Е.С. Морозова

КОСТЮМНЫЙ ШИФР В ФИЛЬМЕ «КРУЭЛЛА» (2021, РЕЖ. К. ГИЛЛЕСПИ)

© Е.С. Морозова, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Статья посвящена исследованию роли костюмов в фильме «Круэлла» (2021) как средства выражения характера главной героини, отражения эпохи и культурного контекста. Анализируется семиотика костюмов, их связь с развитием сюжета и персонажей.

Ключевые слова: «Круэлла», костюмы, мода, семиотика, культурный контекст, эпоха.

E.S. Morozova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

COSTUME CODE IN THE MOVIE CRUELLA (2021, DIR. C. GILLESPIE)

The article is devoted to the study of the role of costumes in the film “Cruella” (2021) as a means of expressing the character of the main character, reflecting the era and cultural context. The semiotics of costumes, their connection with the development of the plot and characters are analyzed.

Keywords: *Cruella*, costumes, fashion, semiotics, cultural context, era, character.

Костюм в кинематографе является не только элементом визуального оформления, но и важным инструментом для раскрытия характера персонажа, передачи духа эпохи и культурного контекста. В фильме «Круэлла» (реж. Крейг Гиллеспи, 2021) костюмы играют ключевую роль в создании образа главной героини, а также в отражении эстетики 1970-х годов и модных тенденций панк-культуры. В данной статье рассматривается, как костюмы в фильме становятся средством визуального повествования, подчеркивая трансформацию персонажа и его связь с культурным и историческим контекстом [1].

Фильм «Круэлла» (реж. К. Гиллеспи, 2021) представляет собой не только захватывающую историю о становлении одной из самых известных злодеек Disney, но и визуальное путешествие в мир моды 1970-х годов. Это десятилетие ознаменовалось радикальным изменением в fashion-индустрии, отходом от строгих норм 1950-х и 1960-х годов и переходом к более свободным, экспериментальным формам самовыражения. Лондон 1970-х был эпицентром культурной революции, где зарождались такие движения, как панк и глэм-рок. Дизайнеры, такие как Вивьен Вествуд, Зандра Роудс и Александр Маккуин, стали символами этой эпохи, создавая одежду, которая бросала вызов традиционным представлениям о красоте и стиле.

Костюм в кино — это мощный инструмент, который помогает зрителю понять внутренний мир персонажа, его социальный статус, эпоху и культурные особенности. В фильме он играет ключевую роль, раскрывая характер главной героини, подчеркивая культурный и исторический контекст эпохи, а также служа важным элементом повествования.

В фильме «Круэлла» мода 1970-х воссоздана с невероятной точностью. Костюмы героев отражают ключевые тенденции того времени: сочетание роскоши и бунтарства, использование необычных материалов, эксперименты с силуэтами и цветами. Однако фильм не просто копирует стиль эпохи, но и интерпретирует его через призму современности, что делает костюмы актуальными для сегодняшней аудитории.

Костюмы, созданные художником Дженни Беван, не только отражают моду 1970-х годов, но и становятся инструментом для раскрытия внутреннего мира Круэллы. Каждый наряд героини — это не просто одежда, а заявление, манифест, который помогает ей выразить свою индивидуальность и бросить вызов обществу [2].

Одной из главных задач костюмов в фильме «Круэлла» является раскрытие характера главной героини, её эволюции от закрытой Эстеллы до дерзкой Круэллы. Каждый наряд героини — это не просто одежда, а часть её личности, её оружие в борьбе за признание и власть [Рис. 1].

В начале фильма Эстелла предстаёт перед зрителем как мечтательная и талантливая девушка, которая одета в скромные, почти аскетичные наряды, что символизирует её стремление вписаться в общество и скрыть свою истинную сущность. Её ранние костюмы отражают её желание быть незаметной: это простые, сдержанные наряды в пастельных тонах, которые не привлекают к себе внимания. Например, её рабочая форма в магазине Liberty — это классический пример скромного стиля 1970-х: юбка-карандаш, блузка с воротником и аккуратная причёска.



Рис. 1. Кадры из фильма «Круэлла». Наряды Круэллы в начале фильма

Настоящий перелом происходит, когда Эстелла решает стать Круэллой. Её костюмы становятся всё более смелыми, эксцентричными и провокационными. Костюмы героини — это сочетание панка, глэма и высокой моды. Они отражают её внутренний бунт [Рис. 2].



Рис. 2. Кадры из фильма «Круэлла». Наряды Круэллы в стиле панк

Например, особого внимания заслуживает её знаменитый образ со шлейфом из платьев баронессы 1967 года и мусора, который становится символом трансформации Круэллы. Это платье не только шокирует гостей, но и демонстрирует, что героиня готова использовать любые средства, чтобы добиться своего [Рис. 3]. Этот наряд становится символом её творческого гения и пренебрежения к общественным нормам. Он также подчёркивает её связь с панк-культурой, где DIY (сделай сам) и использование нестандартных материалов были важными элементами эстетики [3].



Рис. 3. Кадры из фильма «Круэлла». Наряд-перформанс Круэллы из мусора

Костюмы также играют важную роль в отражении культурного контекста 1970-х годов. Эпоха панка, бунтарства и экспериментов в моде находит свое отражение в нарядах Круэллы. Ее стиль вдохновлен такими иконами моды, как Вивьен Вествуд и Александр Маккуин, что подчеркивает ее связь с культурными тенденциями того времени.

Александр Маккуин, известный своими провокационными и театральными проектами, стал одним из главных источников вдохновения для костюмов Круэллы [4]. Например, её платье с огромным воротником и тысячами лепестков явно отсылает к работам Маккуина, который часто использовал лепестки в своих коллекциях. Круэлла появляется в обуви Dr. Martens и жакете, переделанном из мундира. Юбка героини сделана из 5060 лепестков, чтобы

закрыть машину. Этот наряд не только подчёркивает эксцентричность героини, но и символизирует её стремление к свободе и независимости [Рис. 4].



Рис. 4. Кадр из фильма «Круэлла».

Наряд-перформанс Круэллы из тысячи лепестков

Вивьен Вествуд, королева панк-моды, также оказала значительное влияние на стиль Круэллы. Её бунтарский дух и любовь к экспериментам с тканями и силуэтами нашли отражение в костюмах героини. Например, кожаные куртки, рваные джинсы и металлические аксессуары, которые носит героиня, явно вдохновлены стилем Вествуд.

Джон Гальяно, известный своими роскошными и театральными коллекциями, также стал источником вдохновения для костюмов Круэллы. Его любовь к историческим аллюзиям и экстравагантным деталям нашла отражение в нарядах героини. Например, её платье с вышивкой и объёмными рукавами явно отсылает к работам Гальяно [4].

Символика тканей и цветовая палитра костюмов в фильме «Круэлла» играют важную роль в раскрытии характеров и сюжета. Черно-белая гамма, которая традиционно ассоциируется с Круэллой де Виль, используется не только как отсылка к оригинальному персонажу, но и как символ её внутреннего конфликта.

Чёрный и белый цвета символизируют борьбу между добром и злом, светом и тьмой, которая происходит в душе героине. Например, одним из ключевых элементов костюмов героини является использование черно-белой цветовой гаммы. Этот контраст не только отсылает к её будущему образу в «101 далматинце», но и символизирует внутренний конфликт героини, подчёркивая её двойственность. Внутри нее происходит борьба между добром и злом, героиней и злодейкой. Черно-белые наряды становятся визуальной метафорой ее дуалистической природы [Рис. 5].



Рис. 5. Кадры из фильма «Круэлла». Черно-белое платье Круэллы

Красный цвет, который появляется в нарядах Круэллы, символизирует её страсть, энергию и решительность. Например, её красное атласное платье, которое она надевает на один из показов моды, становится символом её победы и триумфа [Рис. 6].



Рис.6. Кадры из фильма «Круэлла». Красное атласное платье Круэллы

Ткани, используемые в костюмах, также имеют символическое значение. Например, первый образ на «темной» стороне Круэллы, состоящий из кожи и интересных текстур, символизирует её силу и решительность. Девушка приходит в магазин Арти в провокационной куртке. Она напоминает скандальную коллекцию Ива Сен-Лорана для Dior [5]. Мода всегда связана с бизнесом и деньгами, поэтому неудачные коллекции приводят к уходу дизайнеров [Рис. 7].



Рис. 7. Кадр из фильма «Круэлла». Кожная куртка Круэллы

Костюмы также используются для создания контраста между Круэллой и ее антагонисткой, баронессой фон Хеллман. Если наряды первой героини, вдохновлённые панк-культурой, олицетворяют бунт против этих традиций, то стиль баронессы, выполненные в стиле haute couture, символизируют традиционную моду и консерватизм. Таким образом, костюмы становятся не только отражением эпохи, но и средством противопоставления двух мировоззрений. Этот контраст подчеркивает их противоположные характеры и мировоззрения [Рис. 8].



Рис. 8. Кадры из фильма «Круэлла». Наряды Баронессы в начале фильма

Стиль баронессы визуализируется в фильме тоже очень наглядно. Баронесса выбирает качественные ткани и аксессуары. Ее стиль симметричен и отражает гламур. Она окружена роскошью и использует модные бренды, такие как De Beers. Кружева и шёлк, которые можно увидеть в костюмах баронессы, подчёркивают её изысканность, но также и её хрупкость. Баронесса носит платье с принтом, напоминающим Пьеду Пуля. Платье Круэллы вышито жуками, что напоминает коллекцию Александра Маккуина. Баронесса же вдохновлена коллекциями Dior, включая знаменитое платье с молю.

Но с приходом известности Круэллы Баронесса становится более суровой и жестокой, что и прослеживается в ее последующих образах — например, в ее змеином и серебристом платьях [Рис. 9].



Рис. 9. Кадры из фильма «Круэлла». Наряды Баронессы в конце фильма

Итак, костюмы в «Круэлле» не просто дополняют визуальный ряд фильма, но и становятся важной частью повествования. Каждый наряд Круэллы рассказывает историю её трансформации, её борьбы и её победы. Например, костюм героини для финального показа моды, который включает в себя платье с изображением баронессы, становится кульминацией её пути. Этот наряд не только демонстрирует её талант как дизайнера, но и символизирует её победу над баронессой.

В заключение можно сказать, что костюмы в фильме «Круэлла» — это не просто элемент визуального оформления, а важный инструмент для раскрытия характера героини, отражения эпохи и культурного контекста. Они играют ключевую роль в повествовании, помогая зрителю лучше понять внутренний мир Круэллы, её мотивы, стремления и трансформацию. Через цвет, ткани, силуэты и провокационные детали, такие как чёрно-белая гамма, кожа и перья, костюмы передают дух 1970-х годов и становятся мощным средством самовыражения и социального комментария. Фильм не только воссоздаёт моду того времени, но и оказывает влияние на современную моду, вдохновляя дизайнеров на использование элементов стиля Круэллы в своих коллекциях. Кроме того, он побуждает зрителей экспериментировать с собственным стилем, подчёркивая силу моды как инструмента для борьбы за себя и свои идеалы. «Круэлла» — это не просто фильм о моде, это история о том, как мода может стать оружием в выражении индивидуальности и культурного влияния, делая фильм визуально впечатляющим и глубоко символическим.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список источников:

1. Вовк А. Историк моды о фильме «Круэлла» (2021). URL: https://www.youtube.com/watch?v=xU8_ud5brxs (дата обращения: 31.03.25)
2. Seth R. How Cruella's Costume Designer Turned Emma Stone Into an Impossibly Stylish Supervillain // Vogue. 2021. 19 May. URL: <https://www.vogue.com/article/cruella-costume-design> (дата обращения: 31.03.25)
3. Laffly T. Let's Dig Into Cruella's Best Costumes in Cruella // Vulture. 2021. June 4. URL: <https://www.vulture.com/2021/06/cruella-costumes-best-and-worst.html> (дата обращения: 31.03.25)
4. Мисник С. Панк-рок, винтаж и 200 париков: как создавались образы фильма «Круэлла» // Mainstyle. 2021. 3 июня: <https://mainstyles.ru/news/pank-rok-vintazh-i-200-parikov-kak-sozdavalis-obrazy-filma-kruella/show/> (дата обращения: 31.03.25)
5. Sollosi M. Creating Cruella: Behind the seams of the high-fashion film's punk rock look // Entertainment. 2021. 20 April. URL: <https://ew.com/movies/cruella-movie-fashion-behind-the-seams/> (дата обращения: 31.03.25)

References:

1. Vovk A. Istorik mody o fil'me «Krujella» (2021). URL: https://www.youtube.com/watch?v=xU8_ud5brxs [Fashion historian about the film Cruella (2021)]. (date accessed: 31.03.25)
2. Seth R. How Cruella's Costume Designer Turned Emma Stone Into an Impossibly Stylish Supervillain // Vogue. 2021. 19 May. URL: <https://www.vogue.com/article/cruella-costume-design> (date accessed: 31.03.25)
3. Laffly T. Let's Dig Into Cruella's Best Costumes in Cruella // Vulture. 2021. June 4. URL: <https://www.vulture.com/2021/06/cruella-costumes-best-and-worst.html> (дата обращения: 31.03.25)
4. Misnik C. Pank-rok, vintazh i 200 parikov: kak sozdavalis' obrazy fil'ma «Krujella» // Mainstyle. 2021. 3 ijunja: <https://mainstyles.ru/news/pank-rok-vintazh-i-200-parikov-kak-sozdavalis-obrazy-filma-kruella/show/> [Punk rock, vintage and 200 wigs: how the images of the movie Cruella were created]. (date accessed: 31.03.25)
5. Sollosi M. Creating Cruella: Behind the seams of the high-fashion film's punk rock look // Entertainment. 2021. 20 April. URL: <https://ew.com/movies/cruella-movie-fashion-behind-the-seams/> (date accessed: 31.03.25)

Д.А. Морозов

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРАКТИВНОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ДАННЫХ В ДИЗАЙНЕ

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18

В статье рассмотрены методы использования интерактивной визуализации данных в дизайне. Актуальность темы обусловлена бурным развитием *ИТ-технологий, позволяющим эффективно управлять большими объемами информации и визуализировать ее в дизайнерских проектах. Приведены примеры использования интерактивной визуализации данных с использованием искусственного интеллекта, виртуальной реальности, 3-D моделирования и создания цифровых двойников. Акцентируется внимание на визуализации данных в областях экологического и универсального дизайна. Сделан вывод о том, что с дальнейшим развитием науки и техники роль цифровых технологий, использующих визуализацию данных в области дизайна, будет постоянно повышаться. Статья может быть полезна широкому кругу читателей.*

Ключевые слова: виртуальная реальность, интерактивная визуализация данных, искусственный интеллект, устойчивый дизайн, инклюзивный дизайн, генеративный дизайн, цифровой двойник, 3D-моделирование, графика в реальном времени, анализ данных.

D.A. Morozov

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18 Bolshaya Morskaya str., St. Petersburg, 191186

USING INTERACTIVE DATA VISUALIZATION IN THE DESIGN

The article discusses the methods of using interactive data visualization in design. The relevance of the topic is due to the rapid development of IT technologies, which make it possible to effectively manage large amounts of information and visualize it in design projects. Examples of the use of interactive data visualization using artificial intelligence, virtual reality, 3-D modeling and the creation of digital twins are given. The focus is on data visualization in the fields of environmental and universal design. It is concluded that with the further development of science and technology, the role of digital technologies using data visualization in the field of design will constantly increase. The article may be useful to a wide range of readers.

Keywords: virtual reality, interactive data visualization, artificial intelligence, sustainable design, inclusive design, generative design, digital twin, 3D modeling, real-time graphics, data analysis.

Интерактивная визуализация данных

Разработка дизайнерского проекта – дело не простое! В какой бы области не осуществлял свою деятельность дизайнер, будь то разработка новейшего спорткара, мебельного интерьера гостиной или даже проектирование комфортной городской среды целого мегаполиса, все это, кроме необходимости создания качественного продукта, требует от него соблюдения установленных требований в части энергосбережения, минимизации воздействия на окружающую среду и многих других. Кроме того, чтобы всегда быть востребованным дизайнеру необходимо постоянно следить за изменениями законодательства, рынка и моды. «Отклик на тенденции проникает во все сферы дизайна» [1].

Удержать в голове такой объем информации – задача не из легких! С развитием ИТ-технологий появилось решение этой проблемы – визуализация данных с использованием средств мультимедиа. Визуализация данных – это процесс преобразования данных в графическую форму, которая делает информацию более понятной. Интерактивная визуализация данных это форма визуализации данных, при которой пользователь может взаимодействовать с системой данных на экране компьютера, видеть и структурировать их в удобной для него форме, а также менять исходные данные и сразу видеть результат.

Благодаря постоянному росту технических возможностей персональных компьютеров мультимедийные средства получили возможность быстрой обработки колоссальных массивов данных. В результате появилось средство для создания сложных интерактивных моделей будущего продукта. Основой для создания продукта является его математическая модель, учитывающая множество факторов, определяемых пользователем. Задавая исходные данные, ранжируя их значимость и выборку, пользователь имеет возможность рассмотрения неограниченного количества вариантов. Важно, что при этом прототип конечного продукта сразу отображается на экране монитора, что помогает разработчику быстрее найти наиболее подходящее решение, а также снижает затраты и время на завершение проекта. В качестве примера использования данного подхода можно привести исследования генома человека, для расшифровки которого требуется обработка гигантского количества вариантов (рис.1), а визуализация его структурных связей помогает в проведении сложного анализа полученных данных.



Рис. 1. Визуализация генома человека

Использование визуализации также дает преимущества при создании и использовании различных баз данных, которые содержат в себе большие объемы информации. Для удобства обращения к данным, их вводу в базу и получению результатов необходимо создание удобного и наглядного интерфейса. Кроме того, оператор значительно экономит время, работая в комфортной и удобной визуальной среде.

Визуализация данных широко применяется и в решении задач непосредственно в области web-дизайна. Например, интернет-ресурс «Worldshapin» [2] **предлагает пользователю возможность самостоятельно сравнивать показатели уровня жизни, образования и здоровья населения, парникового эффекта и многие другие показатели в разных странах.**

Таким образом, возможность управления массивами данных, а также взаимодействие с ними в режиме реального времени являются основными достижениями технологии интерактивной визуализации.

Виртуальная реальность

Еще одним достижением человека в области IT-технологий является создание виртуальной реальности. В чем же состоят преимущества и отличия этой «реальности»? Виртуальная реальность (VR) – «это технология, которая трансформирует восприятие реальности, предоставляя пользователям полное погружение в виртуальное пространство» [3]. Для дизайнера или любого другого исследователя основным «оружием» для покорения виртуальной реальности являются виртуальный шлем и хорошие наушники для качественного звука. Эти инструменты дают возможность исследователю полностью очутиться в новой реальности. Тем самым он может сосредоточить свое внимание на объектах в виртуальной среде, оказаться на месте пользователя будущего продукта. Например, находясь «внутри» интерактивной цифровой модели дизайнер может оценить, как будут выглядеть те или иные элементы интерьера автомобиля, подобрать более гармоничные материалы и цвета (рис.2).



Рис. 2. Виртуальный салон автомобиля

В строительстве и промышленном дизайне технологии виртуальной реальности востребованы для создания «детализированных трехмерных моделей объектов» [4]. Такие модели полезны при проектировании зданий или заводских цехов в части расположения оборудования, размещению инженерных сетей и т.д.

Также применение технологий виртуальной реальности распространено в торговле и рекламе при создании дизайна товаров, а также продвижении их на рынке. Например, при помощи мобильного приложения покупатели кроссовок «Nike» могут выбрать их цвет, а клиенты компании «ИКЕА» увидеть, как будет выглядеть тот ли иной предмет мебели у них дома.

Применение VR достаточно разнообразно – это и симуляции производственных процессов, обучающие программы, симуляторы для пилотов и, конечно, компьютерные игры.

Дизайн с использованием искусственного интеллекта

Не менее важным достижением прогресса, которое оказало влияние на индустрию дизайна, является создание искусственного интеллекта.

Большая Российская энциклопедия определяет искусственный интеллект (ИИ), «как раздел информатики, в котором разрабатываются методы и средства компьютерного решения интеллектуальных задач, традиционно решаемых человеком» [5]. Основной особенностью использования искусственного интеллекта является необходимость самостоятельной разработки компьютерной системой алгоритма решения задачи. Следовательно, для начала работы

она должна пройти обучение, уметь постоянно совершенствоваться на основе приобретаемого опыта, а также иметь возможность коммуникации и обмена данными. В дальнейшем, когда ИИ наберет ход, его возможности существенно превышают возможности человека.

Когда ИИ применяется в области дизайна, возникает понятие генеративного дизайна.

Генеративный дизайн – «симбиоз высоких компьютерных технологий и визуальных коммуникаций, посредством программно-аппаратных систем, которые могут самостоятельно определять особенности и эстетику конечного продукта». [6]. В этом случае дизайнер предоставляет право создания модели искусственному интеллекту, оставляя за собой изменение параметров системы и заданных условий. При этом компьютерная система обладает всеми преимуществами ИИ над человеческим разумом, в том числе возможностью быстрой обработки массивов данных, вследствие чего, ИИ может контролировать и учитывать требования к энергосбережению, материалам и другим параметрам будущего продукта.

Впечатляющим примером генеративного дизайна является создание внутренних перегородок для самолетов «Airbus», **которые позволили снизить расходы топлива. ИИ разработал перегородку, обладающую заданной прочностью, но имеющую меньший вес.**

Искусственный интеллект также способен генерировать изображения, что позволяет легко создавать логотипы и иллюстрации (рис.3).



Рис. 3. Пример логотипа, созданного нейросетью

В типографике ИИ используют для создания новых необычных шрифтов.

Еще одним направлением применения ИИ является создание цифровых двойников. Цифровой двойник – «цифровая копия физического объекта» [7], формируемая на основе данных системы датчиков. Эта модель содержит в себе информацию о характеристиках объекта и их изменениях во времени. В дизайне цифровые двойники применяются для создания предметов мебели, проектировании зданий моделировании одежды, ландшафтов (рис.4), разработке эффектов в анимации.

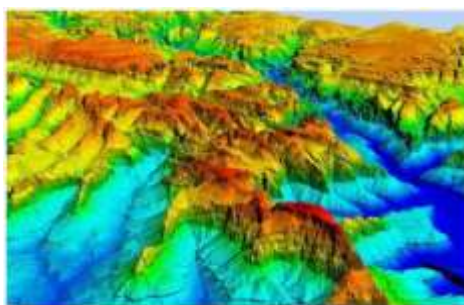


Рис. 4. Цифровой двойник горной местности

Для визуализации цифровых двойников используют технологии виртуальной реальности и 3D-моделирования.

3D-моделирование

Суть процесса 3D-моделирования вытекает из его названия. Это процесс создания не плоской, а трехмерной модели. Создание 3D-модели включает в себя несколько этапов. В первую очередь это создание основы и базовой формы. Затем в модель необходимо добавить детали, что придаст ей более реалистичный вид. Следующий этап перед отладкой – проекция на плоскость с накладкой текстур.

3D-моделирование используют в разных областях дизайна. В архитектуре с помощью 3D-моделей можно создавать не только отдельные здания, но и целые города (рис.5), с прорисовкой улиц, асфальта, газонов и деревьев. Кроме этого, 3D-модели являются основой технологии 3D-печати.



Рис. 5. 3D-модель комплекса зданий

Также трехмерные модели используют для создания графики в компьютерных играх, видеороликах и фильмах. Такие модели дают возможность создавать масштабные миры и захватывающую виртуальную реальность. Качественная 3D-графика сегодня настолько неотличима от видеоизображения, что возникает вопрос в необходимости съемки живых актеров.

Еще одним примером использования 3D-графики является компьютерная анимация. Компьютерная анимация представляет собой имитацию движения графических объектов. В сочетании с 3D-моделированием качество и достоверность картинки повышаются. Для достижения еще более высокого качества эффекта движения применяют механизм графики в реальном времени.

Компьютерная графика в реальном времени (рендеринг) - это подраздел компьютерной графики, который с помощью программных средств позволяет создавать кадры для изображения движения объекта. При этом могут учитываться такие нюансы, как особенности пластики в движениях объекта, а также изменения точек освещения сцены. Тем самым создается реалистичный эффект движения. Кадры создаются в режиме реального времени, чем выше частота создания кадров, тем более плавным выглядит движение. Графику в реальном времени применяют при создании видеофильмов или компьютерных игр, а также для создания рекламы.

Приведенные инструменты компьютерной визуализации данных используются дизайнерами почти во всех сферах деятельности человека. Дизайн востребован в архитектуре, создании интерьеров, компьютерных игр, оформлении книг и журналов, разработке одежды и обуви, создании ландшафтов и городской среды и многих, многих других областях.

Но, особое место занимает дизайн, ориентированный на экологию и защиту окружающей среды, которая в условиях постоянного антропогенного воздействия приобрела жизненное значение. Такая разновидность дизайна получила название – экологический дизайн или экодизайн.

Экодизайн

Экодизайн – направление в дизайне, уделяющее ключевое внимание защите природы, «попытка гармонизации отношений в системе «человек – природа» [8]. Важно, что «принципы экодизайна применяют на всём протяжении жизненного цикла изделия» [9]. Продукт, разработанный в концепции экодизайна, кроме высоких потребительских свойств должен быть максимально «экологичным». Это означает, что материалы, используемые при его создании, должны быть натуральными, подвергаться переработке и иметь возможность повторного использования. Более того, количество материалов должно быть минимальным, чтобы в конечном итоге снизить объемы отходов. Кроме этого, дизайнером учитываются вредные факторы воздействия на окружающую среду, возникающие при производстве, вплоть до уровней шума в рабочих цехах и выбросов промышленного предприятия. Не менее важный аспект – энергоэффективность. Расход электроэнергии должен быть минимальным не только при производстве продукта, но и при его использовании.

Экодизайн – это целая философия, целью которой является бережное отношение к природе. Для визуализации данных в области экодизайна чаще всего применяют интерактивную инфографику (рис.6).

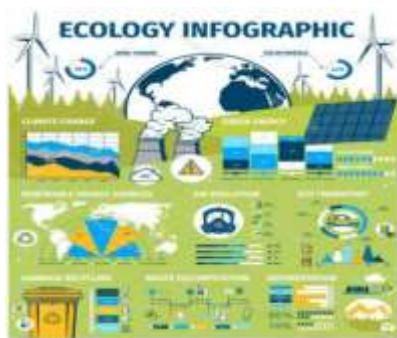


Рис. 6. Инфографика зеленая энергетика

Визуализация сложных экологических процессов помогает людям более наглядно понять их суть, а также проникнуться важностью и необходимостью бережного отношения к природе.

Универсальный дизайн

Наряду с экологическими проблемами в современном обществе большое внимание уделяется людям с ограниченными возможностями. Возникло целое направление в области дизайна, называемое универсальный (инклюзивный) дизайн. Основным его отличием является ориентированность на доступность проектируемых вещей для максимального количества людей, в том числе инвалидов и людей с ограниченными возможностями. Главный критерий этого подхода – удобство для использования мало мобильных людей (рис.7). Наиболее наглядным примером универсального дизайна являются тротуарные и лестничные пандусы. Они дают возможность людям в инвалидных колясках самостоятельно преодолевать эти препятствия.



Рис. 7. Информационная консоль

Примером визуализации данных в универсальном дизайне является возможность выбора крупных и контрастных шрифтов, иконок на рабочем столе, повышенной контрастности изображения в компьютерных и мобильных приложениях, а также замена текста на картинки.

Заключение

На современном этапе развития IT-технологий дизайнеры получили инструменты, позволяющие не только быстро обрабатывать любые объемы информации, проводить ее анализ и использовать в своих проектах, но и преобразовывать данные в удобную и наглядную графическую форму. Использование интерактивной визуализации данных в сочетании с технологиями виртуальной реальности, 3-D моделирования, создания цифровых двойников и использования искусственного интеллекта существенно повышает качество конечного дизайнерского продукта, сокращает время создания проекта. Технологии визуализации данных широко используются во многих областях дизайна, но особую роль играют при создании экологических проектов, а также в области универсального дизайна.

С дальнейшим развитием науки и техники роль цифровых технологий, использующих визуализацию данных в области дизайна, будет постоянно повышаться.

Научный руководитель: доцент кафедры ЦАТ, канд. техн. наук, Сошников А.В.

Список литературы

1. Ковалева О.М. **Современные информационные технологии и web-дизайн в дизайн-образовании // Современные тенденции изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна.** – 2022. – №. – С. 64–69.
2. Worldshap.in. URL: <https://worldshap.in/#/01/RU/> (дата обращения; 29.11.2024)
3. Асланов Р.Э., Большаков А.А., Кузнецов С.В. Разработка виртуальной, дополненной и смешанной реальности, Московский городской педагогический университет, Учебное пособие, Издательство: Русайнс, 2024 год, 241 с.
4. Язгельдиев Ш., Керимов А., Агаев А. Виртуальная и дополненная реальность в строительстве: новые возможности для проектирования и обучения // Вестник науки №10 (79) том 4, стр.950-953.
5. Искусственный интеллект. URL: <https://old.bigenc.ru/> (дата обращения: 15.11.2024)
6. Дё Ю.С., Кремлёв А.Ю. Тектоника и генеративный дизайн// Молодёжь и современные информационные технологии: сборник трудов XIV Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных. Томск, 2016. т.2. с. 203-204.
7. Гончаров А.С., Саклаков В.М. Цифровой двойник: обзор существующих решений и перспективы развития технологии// Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Информационно-телекоммуникационные системы и технологии». 2018 год, с. 24-26.
8. Фоменко Г.А. Устойчивый экосистемный дизайн: предпосылки и подходы. Книга1, Издательство: АНО НИПИ «Кадастр», 2021 год, 216 с.
9. Быстрова Т.Ю. Направления и проблемы развития устойчивого дизайна, <https://cyberleninka.ru/article/n/napravleniya-i-problemy-razvitiya-ustoychivogo-dizayna?ysclid=m3vub74wnn477651333> (дата обращения: 20.11.2024)

References

1. Kovaleva O.M. Sovremennyye informacionnyye tekhnologii i web-dizajn v dizajn-obrazovanii. [Modern information technologies and web design in design education]. [Modern trends in fine, decorative and applied arts and design]. 2022. No. 1. 64–69 pp. (in Rus.).
2. Worldshap.in. URL: <https://worldshap.in/#/01/RU/> (date accessed: 29.11.2024)
3. Aslanov R.E., Bolshakov A.A., Kuznetsov S.V. *Razrabotka virtual'noj, dopolnennoj i smeshannoj real'nosti* [Development of virtual, augmented and mixed reality]. Moscow City Pedagogical University, Textbook, Publishing House: Rusains, 2024. 241 pp. (in Rus.).
4. Yazgeldiev Sh., Kerimov A., Agaev A. Virtual'naya i dopolnennaya real'nost' v stroitel'stve: novye vozmozhnosti dlya proektirovaniya i obucheniya [Virtual and augmented reality in construction: new opportunities for design and training]. [Bulletin of Science] 2024. No.10 (79) Vol. 4. 950-953 pp. (in Rus.).
5. Artificial intelligence. URL: <https://old.bigenc.ru/> [Artificial intelligence]. (date accessed: 15.11.2024).
6. De Yu.S., Kremlev A.Yu. Tektonika i generativnyj dizajn [Tectonics and generative design]. Molodyozh' i sovremennyye informacionnyye tekhnologii [Youth and modern information technologies: proceedings of the XIV International Scientific and practical Conference of students, postgraduates and young scientists]. Tomsk, 2016. Vol. 2. 203-204 pp. (in Rus.).
7. Goncharov A.S., Saklakov V.M. Cifrovoy dvojnik: obzor sushchestvuyushchih reshenij i perspektivy razvitiya tekhnologii [Digital twin: an overview of existing solutions and prospects for technology development]. [Materials of the All-Russian scientific and practical conference "Information and telecommunication systems and technologies"]. Kemerovo: 2018, 24-26 pp. (in Rus.).
8. Fomenko G.A. *Uстойчивый экосистемный дизайн: предпосылки и подходы. Книга 1* [Sustainable ecosystem design: prerequisites and approaches. Book 1]. Publishing House: ANO NIPI "Cadastre". 2021. 216 pp. (in Rus.).
9. Bystrova T.Yu., *Napravleniya i problemy razvitiya ustoychivogo dizajna* URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/napravleniya-i-problemy-razvitiya-ustoychivogo-dizayna?ysclid=m3vub74wnn477651333> [Directions and problems of sustainable design development]. (date accessed: 20.11.2024).

Ф.А. Муродзода, М.А. Труевцева

АНАЛИЗ АССОРТИМЕНТА ТАДЖИКСКОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА ДЛЯ ТОРЖЕСТВЕННЫХ СЛУЧАЕВ С ЦЕЛЬЮ РАЗРАБОТКИ МОДЕЛЕЙ-ПРЕДЛОЖЕНИЙ

© Ф.А. Муродзода, М.А. Труевцева, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В работе проведен анализ истории развития таджикского женского костюма, рассмотрен состав традиционного ансамбля, изучены национальные материалы и виды отделки, аксессуары. Рассмотрена возможность изготовления таджикских женских костюмов с учетом современного направления моды и актуальной цветовой гаммы. С целью выявления потребительских предпочтений проведен социологический опрос, подтвердивший популярность данного ассортимента одежды. На основании выводов социологического опроса разработаны модели-предложения. На базе балльной оценки эскизов моделей установлено, что они могут быть рекомендованы в производство.

Ключевые слова: таджикский женский костюм, материалы, вышивка, тесьма, модели-предложения, социологический опрос.

F.A. Murodzoda, M.A. Truevtseva

ANALYSIS OF THE RANGE OF TAJIK WOMEN'S COSTUMES FOR SPECIAL OCCASIONS IN ORDER TO DEVELOP MODEL PROPOSALS

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

The paper analyzes the history of the development of Tajik women's costume, examines the composition of the traditional ensemble, examines national materials and types of finishes, accessories. The possibility of making Tajik women's suits is considered, taking into account the modern fashion trend and the current color scheme. In order to identify consumer preferences, a sociological survey was conducted, confirming the popularity of this range of clothing. Based on the findings of the sociological survey, model proposals have been developed. Based on the scoring of the sketches of the models, it was found that they can be recommended for production.

Keywords: Tajik women's costume, materials, embroidery, braid, model suggestions, sociological survey.

Таджикские женские костюмы представляют собой яркий и выразительный элемент культуры Таджикистана, отражающий многовековые традиции и местный колорит, а также разнообразие традиционных техник вышивки и ткачества. В настоящее время таджикский женский костюм наряду с сохранением традиционного кроя и элементов отделки претерпел изменения под влиянием современной моды. Анализ стиля, сочетающего традиционные элементы и современные акценты, необходим для создания яркого и уникального образа, который сможет привлечь внимание широкой аудитории. Наличие популярных деталей в дизайне костюма позволит сделать его современным и актуальным. Такие костюмы пользуются большой популярностью. Они часто надеваются на праздники, свадьбы и другие значимые мероприятия.

Поэтому разработка перспективных моделей таджикского женского костюма для торжественных случаев, с учетом тенденций моды сезона 2024/2025 является актуальной задачей.

Целью данной работы является разработка перспективных моделей таджикского женского костюма для торжественных случаев из национальных материалов, с учетом тенденций моды сезона 2024/2025.

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:
исследование происхождения и развития таджикского женского костюма;
анализ таджикского национального стиля с учетом модных тенденций;
анализ актуальной цветовой палитры;
анализ ассортимента материалов и отделки.

В настоящее время к женскому костюму как правило, применяется термин «ансамбль», чтобы подчеркнуть гармоничное сочетание всех его элементов. В традиционном костюме важно не только само наличие отдельных предметов (платье, шаровары, головной убор и украшения), но и то, как они сочетаются друг с другом, создавая цельный и законченный образ. Каждый элемент ансамбля, будь то ткани, цвета, вышивка или аксессуары, должен дополнять остальные и подчеркивать единство стиля.

Анализ цветовой палитры.

Говоря о сезоне «весна-лето» 2025 года, стоит в первую очередь отметить цвет. **Американская компания «Pantone»** в качестве цвета будущего сезона представила следующие пять главных оттенков (рис. 1): Red Orange (красно-оранжевый), Lime Cream (лаймовый крем), Misted Marigold (туманный бархатец), Limpet Shell (раковина моллюска), Déjà vu Blue (синее дежавю).

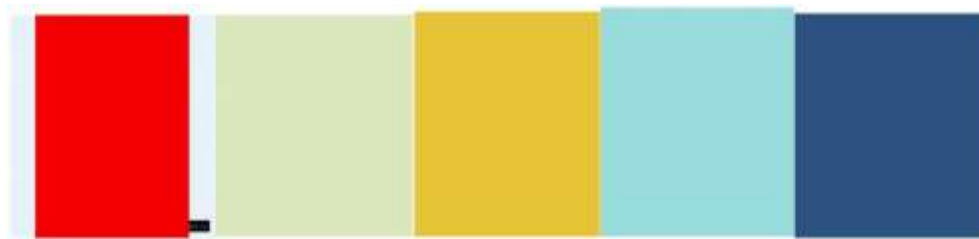


Рис. 1. – Основные оттенки будущего сезона

Таким образом, палитра оттенков на сезон «весна-лето» 2025 включает в себя как яркие, так и приглушенные тона, что позволяет создавать разнообразные, но гармоничные образы.

С целью поиска силуэтов и объемов, конструкций моделей проведем анализ, истории развития таджикского женского костюма.

История таджикского женского костюма уходит корнями в древние времена и отражает культурные, климатические и этнические особенности региона, а также влияние различных народов и династий, живших на территории современного Таджикистана. Основу национального женского костюма составляют простота и элегантность, которые достигаются с помощью декоративных узоров, вышивки, а также использования ярких и контрастных тканей. Вышивка играет важную роль: узоры, наносимые на одежду, часто символизируют различные элементы природы или верования, защищающие носителя от зла.

Древние корни [1]. Изначально женский таджикский костюм включал простую и практичную одежду. Костюм был предназначен для защиты от жаркого солнца, песка и ветра. Основными материалами были хлопок, шелк и шерсть, которые хорошо подходили для различных сезонов. Первые таджикские костюмы представлены на рисунке 2.



Рис. 2. Первые таджикские костюмы

В Средние века, когда территория современного Таджикистана входила в состав Персии, в одежде начинают проявляться черты роскоши и декоративности. Женские костюмы стали более украшенными — использовались изысканные ткани, такие как бархат, шелк и атлас, а также вышивка золотыми и серебряными нитями. Верхняя одежда стала длиннее, подчеркивая элегантность женского силуэта. На рисунке 3 представлены таджикские костюмы средних веков.

На формирование женских костюмов того времени оказали влияние Зороастрийская религия, культурные связи с Персией и Индией. Эти костюмы отражают характерные черты древних государств, таких как Согд и Бактрия, которые процветали в Центральной Азии с VI века до н. э. по VII век н. э.



Рис. 3. Таджикские костюмы в средние века

Благодаря оживленным торговым путям, включая Великий шелковый путь, на территорию Центральной Азии привозили шелка, краски и ткани высокого качества из Китая и Индии. Яркие цвета, такие как красный, синий, зеленый и желтый, часто использовались для создания костюмов.

Доисламский таджикский костюм был не только одеждой, но и способом выражения духовных и социальных ценностей. В эпоху Зороастризма, доминирующей религии того времени, одежда символизировала чистоту, силу духа и принадлежность к определенному сообществу. Костюмы из дорогих тканей со сложной вышивкой были признаком высокого статуса и часто использовались в праздничных и ритуальных мероприятиях, они представлены на рисунке 4.

Традиционный ансамбль XIX–XX веков. Классический таджикский женский костюм к XIX–XX векам включал следующие основные элементы [2].

Платье (курта) – основная часть костюма. Большинство платьев имеют свободный прямой крой, который не обтягивает фигуру, обеспечивая комфорт и соответствие культурным нормам, на талии или груди могут быть легкие сборки для добавления объема. Рукава: длинные и свободные, чтобы покрывать руки полностью. Вырез горловины: традиционно небольшой, круглый или V – образный, украшенный вышивкой, либо с воротником, чаще воротник – стойка или отложной воротник, часто украшается традиционной тесьмой «чияк».

Шаровары (изор) – обычно широкие и длинные, на резинке, надеваются под платье. В зависимости от региона и назначения костюма (повседневный или праздничный) шаровары могут быть как простыми, так и украшенными декоративными элементами по низу изделия.



Рис. 4. Ансамбль. VII в. Калаи Кафирниган

Пояс – часто используется в костюмах для выделения талии. Пояса могут быть из ткани или металла, в праздничных костюмах они обычно украшаются камнями или вышивкой. Виды поясов представлены на рисунке 5.



Рис. 5. Металлические и тканые пояса

Накидки и халаты (чапан): носятся в более холодное время года или в определённых торжественных случаях. Накидки выполняются из плотных тканей и часто украшаются орнаментами. Традиционно имеют прямой силуэт, что обеспечивает свободу движений и комфорт. В некоторых случаях добавляется легкая приталенность для женственного вида. Большинство женских чапанов достигают щиколоток, но встречаются модели до колена. Длина зависит от предназначения халата и региона. Рукава длинные и прямые, иногда немного расклешённые. Часто украшаются вышивкой или традиционной тесьмой «Чияк» по краям халата. Чапан обычно носится не застёгнутым, а в талии может подпоясываться поясом. Это создаёт красивую драпировку. Чапаны часто имеют подкладку из лёгкого материала для тепла и сохранения формы.

Декоративные элементы традиционного костюма [3]:

- вышивка ручной работы вдоль краёв, на рукавах и спине;
- использование ярких тканей с национальными узорами (например, икат);
- золотое или серебряное шитьё в торжественных моделях: халат может быть расшит шелковыми нитями и дополнительно украшен сложными вышивками и элементами, символизирующими процветание; жакет (джомад) – может носиться поверх платья, также с вышивкой или декоративной отделкой.

Анализ таджикского национального стиля с учетом модных тенденций.

Таджикские женские костюмы являются важным элементом национального наследия. В современности таджикский женский костюм претерпел изменения, но сохраняет традиционные элементы и особенности. Современные таджикские дизайнеры создают новые ансамбли, вдохновленные историей и культурой, добавляя современные элементы и детали. Сегодня такие костюмы часто можно увидеть на различных мероприятиях, свадьбах, фестивалях и национальных праздниках.

Современные ансамбли часто включают в себя традиционные элементы, такие как вышивка и головные уборы, но их крой и отделка адаптированы под современные модные тенденции. На рисунке 6 представлены современные таджикские костюмы.



Рис. 6. Современные таджикские костюмы

В 2024-2025 году молодежь отдает предпочтение адаптированным национальным ансамблям с минималистичным дизайном, подходящим для повседневной носки. Например, минималистичные накидки, сшитые из легких тканей с традиционным узором и смешивание традиционных таджикских элементов с элементами западной моды. Например, использование традиционного узора икат для создания современных платьев или рубашек. Современные тенденции демонстрируют синтез традиционных элементов и современных решений, что обеспечивает их актуальность в современном обществе.

Стоит отметить, что таджикские женские костюмы отражают локальную специфику производства тканей и ремесел. Например, в некоторых регионах сохраняются древние методы изготовления тканей, такие как ручное ткачество и натуральное окрашивание. Эти элементы продолжают вдохновлять современных дизайнеров.

Анализ ассортимента таджикских материалов.

Национальные таджикские ткани – это уникальные текстильные изделия, которые отражают богатые традиции и культурное наследие Таджикистана. Таджикские мастера используют особые техники, яркие цвета и оригинальные узоры, создавая ткани, которые стали символом национальной идентичности. Самыми популярными являются следующие виды тканей [4]:

Икат (адрас). Ткань, изготовленная из хлопка или шелка, представленная на рисунке 7а, с характерными яркими узорами, создаваемыми путем окрашивания нитей перед ткачеством. Узоры на адрасе имеют размытые очертания, создаваемые за счет особой техники окрашивания. Цвета и формы узоров разнообразны: от геометрических до абстрактных и цветочных;



Рис. 7. Национальные таджикские ткани:

а – адрас; б – атлас; в – бекасам

Шелк (атлас). Легкая и блестящая ткань с ярким, переливающимся блеском, представленная на рисунке 7б, применяемая для женской праздничной одежды. Узор на атласе обычно состоит из ярких цветочных или геометрических элементов. Часто используется техника окрашивания нитей до ткачества, что позволяет создать характерные контрастные рисунки. Шелк отличается многообразием цветовых решений;

Бекасам – плотная, но гладкая ткань, традиционно изготавливаемая из хлопка, представленная на рисунке 7в. Она отличается высокой прочностью и устойчива к износу. Как и на атласе, на бекасаме часто изображаются яркие и контрастные узоры, которые также создаются техникой окрашивания нитей. Узоры более детализированные и часто представляют собой полосы и зигзаги. Бекасам используется для создания верхней одежды, таких как халаты и пальто, а также для традиционных мужских костюмов;

Сузани – это не ткань в привычном понимании, а декоративное вышитое полотно, традиционное для Центральной Азии. Обычно выполняется на хлопковой основе и украшено сложной вышивкой. Вышивка на сузани часто изображает цветочные и растительные мотивы, животные и геометрические орнаменты. Основные цвета – красный, синий, зелёный и жёлтый. Сузани используется для декора интерьера (скатерти, подушки, покрывала), а также как декоративный элемент на одежде.

Бархат. Используется для декоративных элементов и праздничной одежды, таких как халаты и жилеты.

Анализ видов таджикской отделки.

Отделка таджикских женских костюмов – это искусное сочетание вышивки, ткачества, декоративных швов, аппликаций и украшений. Она придаёт костюмам яркость, выразительность и символическую насыщенность, отражая культурные традиции и мастерство таджикских ремесленников. Ниже рассмотрены основные виды отделки таджикской женской одежды, одним из центральных элементов которых является вышивка. Вышивка таджикских женских костюмов выполняется различными техниками, каждая из которых имеет свои особенности:

– гульдузи (цветочная вышивка) – наиболее популярная техника, использующая узоры в виде цветов, листьев и бутонов, пример которой представлен на рисунке 8. Она выполняется яркими нитками (красными, зелёными, синими) и символизирует красоту, процветание и благополучие;

- зардузи (золотое шитьё) – декоративная вышивка с использованием золотых и серебряных нитей, пример которой представлен на рисунке 9а. Этот вид вышивки применяется для украшения праздничных и свадебных костюмов, символизируя богатство и благополучие;
- чакан, уникальная техника вышивки, представленная на рисунке 9б, которая включает символические узоры, отражающие гармонию человека с природой и вселенной.



Рис. 8. Гульдузи

Аппликация из цветной ткани является распространённым элементом отделки. На одежду нашиваются кусочки тканей разных оттенков, которые формируют цветочные и геометрические узоры. Аппликации часто сочетаются с вышивкой, добавляя костюмам красочность;

Кружева и тесьма часто используются для обрамления краёв рукавов, воротника и низа платья. Эти элементы придают женскому костюму изящество, подчёркивая его женственность;

Бахрома из нитей или шерсти добавляет динамичность образу и украшает рукава, края юбки или жилетов. Кисти, нашиваемые на низ изделия и другие элементы, символизируют радость и веселье;

Декоративные пуговицы и застёжки, часто металлические, иногда украшенные камнями или эмалью, привлекают внимание к нагрудной части костюма. Эти элементы не только украшают, но и выполняют символическую функцию, выступая оберегами.



а
Рис. 9 . Отделка таджикских женских костюмов:

а – зардузи; б – чакан

Украшения из бисера и стразов широко применяются для оформления головных уборов, тубетеек и других деталей костюма. Они придают нарядам блеск и выразительность, особенно в праздничных ансамблях.

Декоративные швы часто украшают края юбок и рукавов, что придаёт костюму завершенный вид. Этот элемент особенно характерен для нарядов с длинными широкими рукавами и юбками;

Металлические украшения, такие как медные, серебряные или позолоченные детали, используются для придания костюмам роскоши. Они могут быть частью нагрудных украшений, поясов или браслетов, подчеркивая статус женщины.

Таджикские национальные костюмы представляют собой уникальное сочетание традиционных материалов, технологий и декоративных элементов. Ассортимент тканей и украшений отражает богатство культурного наследия и этнических традиций Таджикистана. Сохранение и развитие традиций изготовления одежды остаются важным аспектом национальной идентичности.

С целью выявления потребительских предпочтений в женских таджикских костюмах для торжественных случаев был проведен эксперимент. Анализировалось мнение женщин в возрасте 20-24 года.

Для проведения эксперимента выбран социологический опрос, так как он охватывает широкое общественное мнение в заданный период времени. Из предлагаемых вариантов выбран метод анкетирования. При планировании объема выборки было установлено, что необходимо получить результаты 42 анкет. Социологический опрос был создан с помощью онлайн-платформы Google.

При анализе полученных результатов, были сделаны выводы о том, что многие опрошенные хотели бы пополнить свой гардероб женским таджикским национальным костюмом. При покупке ансамблей большинство обращают внимание на отделку, качество и фасон, также на качество материалов и цвет, меньше всего обращают внимания на цену. Предпочтительная комбинация цветов - яркие и насыщенные тона и пастельные, нежные оттенки. Только 9,5% опрошенных девушек выбирают классические цвета (черный, белый, золотой), 76,2% предпочитают длинное платье до пола и всего лишь 7,1% хотят длину до колен. Больше половины предпочли также длину до пола для накидки в костюмах и лишь 11 человек длину до колен. Большинство опрошенных желают, чтобы в костюме использовалась контрастная отделка с яркими акцентами, 24,4% хотели бы, но с минимальными акцентами. Только 14,6% предпочитают отделку в одном тоне с костюмом. Предпочтительные виды отделки: вышивка, комбинация текстур, тесьма и ленты, нежелательные - отделка из кружева и печать на ткани. Большинство хотели бы в костюме застежку на крючки или распахную (без крючков, завязок, пуговиц и т.п.). Практически никто не хочет застежку на завязки. Больше половины не хотят костюмы с карманами и если они будут, то только внутренние. В костюмах наличие подкладки не имеет значения для опрошенных.

На основании выводов социологического опроса были разработаны модели-предложения, представленные на рисунке 10. Общими характеристиками моделей-предложений явились: свободный силуэт; большое количество отделки; наличие орнаментов и узоров; покрой рукава; длина изделия.



Рис. 10. Модели-предложения

Проведена балльная оценка эскизов моделей. Установлено, что наилучшим качеством, по мнению экспертной комиссии, обладает модель 1, так как у нее наибольшее значение комплексного показателя G. На втором месте по данному показателю находится модель 2, на третьем – 3.

Анализируя среднюю оценку моделей-предложений, видно, что модель 1 и модель 2 таджикских национальных костюмов могут быть рекомендованы для дальнейшей разработки без изменений, так как средний балл по всем параметрам не ниже принятого критерия – 4,5 балла. Из данных показателей следует, что модель 1 и модель 2 можно запускать в массовое производство. Модель 3 получила от экспертов общий средний балл 4,7 по совокупности всех параметров, но по параметру «длина накидки» её оценили на 4,3 балла, что ниже принятого критерия – 4,5 балла и не дает возможности выпускать данную модель в крупной серии. Модель 3 рекомендуется к запуску в малой серии, и для нее следует изменить длину.

Список литературы

1. Майтдинова, Г. История таджикского костюма. Т. II: Средневековый и традиционный костюм. – Душанбе: Ирфон, 2004. – 480 с. URL: <https://www.academia.edu/91252506> (дата обращения: 10.02.2025)
2. Мухаммадиев, Х. Ш. Традиционная культура таджиков: Костюмы и орнаменты. Душанбе: Ирфон, 2010. – 276 с.
3. Рахимова, С. А. Искусство национального костюма народов Средней Азии. Ташкент: Узбекистан, 2008. – 198 с.
4. Худоназаров, Б. Г. Текстильное наследие Таджикистана. Душанбе: Маориф, 2015. – 212 с.

References

1. Majtdinova G. Istoriya tadjhikskogo kostyuma. T. II: Srednevekovyj i tradicionnyj kostyum. – Dushanbe: Irfon, 2004 – 480 p – <https://www.academia.edu/91252506> (date accessed: 10.02.2025)
2. Muhammadiev, H. Sh. Tradicionnaya kul'tura tadjhikov: Kostyummy i ornamenty. Dushanbe: Irfon, 2010. – 276 p.
3. Rahimova, S.A. Iskustvo nacional'nogo kostyuma narodov Srednej Azii. Tashkent: Uzbekistan, 2008. – 198 p.
4. Hudonazarov, B. G. Tekstil'noe nasledie Tadjhikistana. Dushanbe: Maorif, 2015. – 212 p.

УДК 685.34.012

С.О. Никитин

ФЕМИНИЗМ КАК ФИЛОСОФИЯ МОДНОГО ДОМА SAINT LAURENT

© С.О. Никитин, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Рассматривается, каким образом феминизм стал частью бренда Saint Laurent. С учетом социокультурного контекста демонстрируются феминистские стратегии концепции марки на примере конкретных коллекций и рекламных кампаний.

Ключевые слова: феминизм, Ив Сен-Лоран, Saint Laurent, коллекции, философия, костюм.
S.O. Nikitin

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

FEMINISM AS THE PHILOSOPHY OF THE SAINT LAURENT FASHION HOUSE

It examines how feminism has become part of the Saint Laurent brand. Taking into account the sociocultural context, feminist strategies of the brand concept are demonstrated using the example of specific collections and advertising campaigns.

Keywords: feminism, Yves Saint Laurent, Saint Laurent, collections, philosophy, costume.

Во второй половине XX века активизировалось развитие феминистского движения, стремившегося к переосмыслению женщин в обществе. Борьба за равноправие нашли отражения не только в политике и социальной жизни, но и в моде. Ключевой фигурой стал Ив Сен-Лоран, который один из первых дизайнеров стал переделывать женский гардероб, предлагая женщинам интерпретация мужской одежды в контексте нарождающегося феминизма.

Феминизм — это переосмысление роли женщин в обществе. На протяжении веков они сталкивались с социальной, экономической и культурной дискриминацией, мешавшей их самореализации. Симона де Бовуар в книге «Второй пол» утверждает, что женщиной не рождаются, а становятся — её роль и поведение формируются под влиянием общества, а не биологии [1]. С детства ей внушают представления о женственности, подчиненности и зависимости от мужчины, тем самым закрепляя её второстепенный статус. Бовуар разоблачает эти стереотипы и доказывает, что женщина может выйти за рамки навязанных обществом ценностей.

Идеи де Бовуар оказали влияние не только на социальные и политические процессы, но и на моду, которая стала важным инструментом женской эмансипации. В XX веке, под влиянием феминистских идей, мода начала меняться, отражая новый образ женщины — независимой, сильной, свободной. Современный феминизм охватывает широкий спектр вопросов, включая равную оплату труда, репродуктивные права и свободу самовыражения, подчеркивая, что женская сила проявляется в разнообразии и праве быть собой [2].

Феминизм в современной моде — это не только тренд, но и инструмент изменения моды, женственности и самовыражения [3]. Ярким примером является бренд «Saint Laurent», чье наследие изменило восприятие женственности. Бренд основал в 1961 году Ив Сен-Лоран (рис. 1).

YVES SAINT LAURENT

Рис. 1. Логотип бренда до 2012 г.

Он всегда восхищался женщинами и хотел идти в носу с временем, когда женщина начала бороться за свою независимость. Сен-Лоран в конце своей профессиональной карьеры поделился в одном интервью: «Я хотел, чтобы у женщины был такой же базовый гардероб, как у мужчины. Пиджак, брюки, костюм. Они очень функциональны. Я верил, что женщины этого хотели, и оказался прав» [4]. Философия бренда, основанная на идее свободы и независимости, впитала в себя идеи феминизма, эволюционируя вместе с движением.

В наше время бренд «Saint Laurent» возглавляет дизайнер Энтони Ваккарело, который продолжает вдохновляться наследием модного дома, переосмысливая женский костюм через время, сохраняя дерзкую эстетику и провокационный характер.



С 1961 года бренд стал противопоставлять себя традиционным канонам женской одежды. Основной идеей было разрушить границу между мужским и женским гардеробом, поэтому в 1966 году был представлен женский «le Smoking» [5]. Костюм стал первой вещью, помогающая женщинам выйти за рамки традиционных устоев, сохраняя при этом красоту и женственность (рис. 2).



Рис. 2. Yves Saint Laurent - Fall/Winter 1966.

«Le Smoking»

Ив Сен-Лоран заимствовал мужские силуэты и переделывал их под женский образ. Иногда он стирал все границы, выводил на подиум моделей, одетых в мужские костюмы, что вызывала огромный резонанс.

Помимо смокинга, Ив использовал провокационные решения, он первый ввел в моду прозрачные блузы (рис. 3), сексуализированную и кожаную одежду, а также элементы унисекс-гардероба. Эти вещи ломали представления о «приличных» женщин, давая им возможность определять границы дозволенного (рис. 4).

Yves Saint Laurent, 1998 г.



Рис. 4. Yves Saint Laurent, 1976 г.

За всю историю бренда лицами различных PR-кампаний становились женщины, которые символизировали силу и независимость. Среди них были: Катрин Денев, Бетти Каиру, Бьянка Джаггер и Кейт Мосс (рис. 5), все эти иконы стиля являются олицетворением свободы Saint Laurent. Эти женщины не только носили одежду данного дома, они были воплощением его идеи — это стиль, который бросает вызов консервативным нормам.

Таким образом, феминистические идеи стали частью бренда. Модный дом не стал следовать трендам, он стал их диктовать, размывая границы между мужским и женским.



Рис. 5. Yves Saint Laurent Couture spring/summer 1993.

Кейт Мосс

Ив Сен-Лорн ушел из жизни в 2008 году. В современную эпоху бренд быстро адаптировался к изменившемуся миру, не теряя своего бунтарского подхода. Важнейшим элементом стало сохранение андрогинности и провокационных образов. Бренд продолжает разрушать границу между мужским и женским, но в разной стилистике, отражая новые социальные реалии и виденье дизайнеров бренда.

После Ива Сен-Лорана в бренд пришел Стефано Пилати. При нем бренд не смог сохранить столь бунтарский характер и стал более сдержанным и минималистичным (рис. 6). Дизайнер акцентировал внимание на строгих силуэтах, формах и внутренней уверенности женщин [6].



Рис. 6. Fall–Winter 2008–2009, Стефано Пилати для Yves Saint Laurent



Рис. 7. SAINT LAURENT при Эди Слимане. Spring-Summer 2016 г.

Французский дизайнер Эди Слиман пришел в бренд в 2012 году. Он полностью окунулся в ДНК бренда, привнес в «Saint Laurent» новый бунтарский дух. Его моделями стали художавые и дерзкие девушки. Они показывали новое дыхание бренда, а также поменял название на «SAINT LAURENT». Вместо элегантных и классических вещей он вводит платья мини, пайетки, ботфорты, кожаные куртки. Вся эта одежда была вдохновлена эстетикой 1970-х годов. Слиман сделал ставку на молодое поколение, которое отказывается от социальных норм. Он создавал коллекции, в которых женщины выглядели хрупкими, но одновременно сильными — с сигаретой в руке, в массивных ботинках и с небрежно растрепанными волосами.

С 2016 года креативным директором стал Энтони Ваккарело. Его одежда — это переосмысление наследие бренда, он ставит акцент на сочетании провокации и элегантности. В коллекциях можно проследить всем известные коды дома: широкие плечи у пиджаков, кожу и прозрачные ткани. С помощью показов и рекламных кампаний пытаются показать, что современный феминизм не отвергает сексуальность, он лишь делает его инструментом. При Ваккарело бренд стал выглядеть более разнообразно.

Его работы — это демонстрации несоответствия ожиданиям общества, предъявление собственных правил. Работы дизайнера часто критикуют за его гиперсексуальность образов, а другие видят в этом продолжение философии Ива Сен-Лорана.



Рис. 8. SAINT LAURENT при Энтони Ваккарело. Spring-Summer 2025

Эволюция «Saint Laurent» после ухода Ива Сен-Лорана демонстрирует адаптации бренда к современным реалиям. Каждый дизайнер привносит свои идеи, но несмотря на смену дизайнеров, бренд сохраняет свою главную идею — расширять границы женственности и менять представления о них с помощью самовыражения [7].



Рекламные кампании Saint Laurent всегда остаются ярким пятном в мире моды, они переосмысливают образ современной женщины. Бренд часто использует провокацию в своих рекламах, будь то смелые позы, обнаженные женщины, прозрачная одежда. Все это подчеркивает силу и независимость женщин.

Рис. 9. Рекламные кампании SAINT LAURENT

Амбассадорами бренда в современном обществе становятся успешные, сильные и независимые люди, которым хочется подражать. Лицом бренда стали такие женщины как: Зои Кравиц, Дуна Липа, Дайана Росс, Гвинет Пэлтроу [8], Хлоя Севиньи и другие независимые женщины, сделавшие свою карьеру сами.

Таким образом, рекламные кампании Saint Laurent продолжают формировать новые феминистические ориентиры, превращая моду в инструмент диалога о силе, свободе и самодостаточности женщин.

Бренд Saint Laurent за всю свою историю полностью переосмысливает женственность. Он стирает границ между мужским и женским, а также элегантностью и бунтарством. Доказывая, что женственность бывает разной. Каждый новый дизайнер вносил свою интерпретацию, но при этом сохраняя ДНК бренда. Дизайн одежды и рекламных кампаний бренда показывают, что женщина сама выбирает, как выглядеть, что заставляет общество по-разному взглянуть на это. Таким образом, Saint Laurent продолжает формировать новые феминистские ориентиры, превращая моду в инструмент самовыражения, независимости и уверенности в себе.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. Бовуар де С. Второй пол. М.: Азбука, 2022. 928 с.
2. Криадо Перес К. Невидимые женщины: Почему мы живем в мире, удобном только для мужчин. М.: Альпина Паблишер, 2020. 496 с.

3. We should all be feminists: феминизм в моде и мода в феминизме // Designer from Russia. URL: <https://designersfromrussia.ru/we-should-all-be-feminists-feminism-v-mode-i-moda-v-feminisme> (дата обращения: 21.02.2025)
4. ДНК бренда. URL: <https://academyfd.tilda.ws/slpdna> (дата обращения: 21.02.2025)
5. Yves Saint Laurent: The Scandal Collection. Abrams, 2017. 176 p.
6. Энциклопедия: YvesSaintLaurent // Blueprint. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/yves-saint-laurent-encyklopedia>
7. Без сенсаций: Энтони Ваккарелло – новый креативный директор Saint Laurent. Marie Claire. URL: <https://www.marieclaire.ru/vestnik/bez-sensatsiy-entoni-vakkarello-novyyiy-kreativnyiy-direktor-saint-laurent/>. (дата обращения: 21.02.2025)
8. Гвинет Пэлтроу стала лицом весенней кампании Saint Laurent // Burdastyle.ru. URL: <https://burdastyle.ru/stati/gvinet-peltrou-stala-licom-vesennej-kampanii-saint-laurent/> (дата обращения: 21.02.2025)

References:

1. Bovuar de S. *Vtoroj pol* [Second sex]. Moscow. Azbuka, 2022. 928 pp. (in Rus.).
2. Kriado Peres K. *Nevidimye zhenshhiny: Pochemu my zhivem v mire, udobnom tol'ko dlja muzhchin* [Invisible Women: Why We Live in a Male-Only World.]. Moscow. Al'pina Publ'sher, 2020. 496 pp. (in Rus.).
3. We should all be feminists: feminizm v mode i moda v feminizme [We should all be feminists: feminism in fashion and fashion in feminism]. *Designer from Russia*. URL: <https://designersfromrussia.ru/we-should-all-be-feminists-feminism-v-mode-i-moda-v-feminisme> (date accessed: 21.02.2025)
4. *DNK Brenda*. URL: <https://academyfd.tilda.ws/slpdna> [Brand DNA]. (date accessed: 21.02.2025).
5. Yves Saint Laurent: The Scandal Collection. Abrams, 2017. 176 pp.
6. Jenciklopedija: YvesSaintLaurent [Encyclopedia: Yves Saint Laurent]. *Blueprint*. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/yves-saint-laurent-encyklopedia>
7. *Bez sensacij: Jentoni Vakkarello – novyj kreativnyj direktor Saint Laurent*. URL: <https://www.marieclaire.ru/vestnik/bez-sensatsiy-entoni-vakkarello-novyyiy-kreativnyiy-direktor-saint-laurent/> [No sensations: Anthony Vaccarello is Saint Laurent's new creative director]. (date accessed: 21.02.2025)
8. Gvinet Pjeltrou stala licom vesennej kampanii Saint Laurent [Gwyneth Paltrow became the face of the Saint Laurent spring campaign]. *Burdastyle.ru*. URL: <https://burdastyle.ru/stati/gvinet-peltrou-stala-licom-vesennej-kampanii-saint-laurent/> (date accessed: 21.02.2025)

С.А. Панфилова

РЕЦЕПЦИЯ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА» МАЛЕВИЧА В РЕКЛАМЕ

© С.А. Панфилова, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье исследуется трансформация «Черного квадрата» К. Малевича из манифеста супрематизма в маркетинговый ин-

струмент. Анализируется адаптация произведения в рекламе, новые смыслы и влияние на восприятие брендов. Особое внимание уделено влиянию абстрактного искусства на визуальный язык рекламы, включая минимализм и эмоциональное воздействие. Демонстрируется кейс рекламной кампании Yota (2018), достигший успеха благодаря эстетике «Черного квадрата». Рассматриваются культурные последствия использования «Черного квадрата» как символа простоты и доверия.

Ключевые слова: «Черный квадрат», Казимир Малевич, супрематизм, абстрактное искусство, минимализм.

в рекламе, брендинг, Yota, визуальная коммуникация.

S.A. Panfilova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

RECEPTION OF MALEVICH'S "BLACK SQUARE" IN ADVERTISING

The article explores the transformation of K. Malevich's "Black Square" from a manifesto of suprematism into a marketing tool. The article analyzes the adaptation of the work in advertising, new meanings and the impact on the perception of brands. Special attention is paid to the influence of abstract art on the visual language of advertising, including minimalism and emotional impact. The case of the Yota advertising campaign (2018), which achieved success thanks to the aesthetics of the "Black Square". The cultural consequences of using the "Black Square" as a symbol of simplicity and trust are considered.

Keywords: "Black Square", Kazimir Malevich, suprematism, abstract art, minimalism in advertising, branding, Yota, visual communication.



Рис. 1. К. Малевич. Черный супрематический квадрат. 1915

Холст, масло. 79,5 × 79,5 см

«Черный супрематический квадрат» (1915) Казимира Малевича (рис. 1) – произведение, которое прошло путь от выставочных залов авангардного искусства до страниц гляцевых журналов и рекламных плакатов. Этот лаконичный холст, изначально задуманный как отрицание всего предшествующего искусства и утверждение новой духовной реальности, в XXI веке претерпевает значительную трансформацию, становясь инструментом в руках маркетологов. В этой статье мы рассмотрим, как «Черный квадрат» адаптируется к потребностям рекламной индустрии, какие смыслы он приобретает в новом контексте и как его использование влияет на восприятие брендов и потребителей.



Казимир Северинович Малевич (1878-1935) – выдающийся русский художник-авангардист, теоретик искусства, философ, педагог, один из основоположников абстрактного искусства (Рис. 2).

Рис. 2. К.С. Малевич

Его эстетические взгляды, сформировавшиеся в эпоху бурных перемен и творческих экспериментов, оказали огромное влияние на развитие мирового искусства XX века. В начале своего творческого пути Малевич испытал влияние различных направлений авангарда, включая импрессионизм, символизм, фовизм и кубизм. Он экспериментировал с формой, цветом и композицией, стремясь найти свой собственный художественный язык.

Важным этапом в развитии Малевича стало увлечение кубофутуризмом – направлением, сочетавшим принципы кубизма (разложение формы) и футуризма (динамика, скорость). Малевич участвовал в выставках кубофутуристов, создавая работы, отражающие динамику современной жизни и фрагментацию реальности. Уже в этот период Малевич начинает критиковать предметность в искусстве, считая, что она ограничивает возможности художника и не позволяет выразить истинную сущность вещей. Он стремился к освобождению искусства от изображения конкретных объектов и явлений.

Кульминацией творческих поисков Малевича стало создание супрематизма (от лат. *supremus* – наивысший) – направления в абстрактном искусстве, провозглашавшего «превосходство чистого чувства в искусстве». Малевич считал, что искусство должно освободиться от изображения материального мира и выражать чистые чувства, существующие вне времени и пространства [1].

Основные принципы супрематизма – беспредметность (отказ от изображения конкретных объектов и явлений); геометрические формы (использование простых геометрических форм – квадрат, круг, крест, треугольник – как основных элементов художественного языка); цвет (важная роль цвета, усиливающего эмоциональное воздействие форм); динамичное равновесие (композиция, основанная на динамичном равновесии геометрических форм на плоскости); духовность (стремление к выражению духовной сущности мира через абстрактные формы).

«Черный квадрат» – манифест супрематизма, символ отказа от предметности и начала нового этапа в истории искусства. Малевич считал, что «Черный квадрат» – это «ноль форм», точка отсчета для нового искусства, основанного на чистом чувстве. «Я преобразился в нуле форм и вышел за ноль к творчеству, то есть к супрематизму, к новому живописному реализму – беспредметному творчеству», – писал Казимир Малевич [2]. После «Черного квадрата» Малевич создал другие супрематические композиции, используя различные геометрические формы и цвета. Он разрабатывал теорию супрематизма, описывая его как «живописный реализм беспредметного мира».

Малевич считал, что искусство должно быть духовным, выражать высшие идеалы и ценности. Он видел в супрематизме путь к духовному очищению и освобождению от материального мира. Отстаивая автономию искусства, он считал, что оно не должно служить не утилитарным целям, а должно быть самоценным. Он верил в существование космического сознания, которое можно постигнуть через искусство. Художник видел в супрематизме отражение космической гармонии и порядка. Малевич критиковал материализм и потребительское общество, считая, что они ведут к духовному опустошению. Он видел в искусстве способ преодоления материализма и достижения духовного просветления; считал, что искусство должно играть революционную роль в обществе, способствуя духовному преобразению людей и созданию нового мира.

Таким образом, Малевич оказал огромное влияние на развитие абстрактного искусства, его идеи вдохновили многих художников и теоретиков, поскольку он разработал оригинальную теорию искусства, оказавшую влияние на формирование современного искусствоведения, и совершил революцию в сознании художников и зрителей. Он показал, что искусство может существовать вне изображения предметного мира.

В советское время Малевич подвергался преследованиям за свои авангардные взгляды, его творчество было объявлено «формалистическим» и «буржуазным». Он был вынужден отказаться от супрематизма и вернуться к более реалистичному стилю. После смерти Малевич был забыт на долгие годы. Его творчество было вновь открыто только в конце XX века, и сегодня он признан одним из величайших художников XX века.

Эстетические взгляды Казимира Малевича, сформировавшиеся в эпоху авангарда, стали важным этапом в развитии мирового искусства. Его философия беспредметности, выраженная в супрематизме, оказала огромное влияние на абстрактное искусство и изменила представление о возможностях художественного выражения. Малевич был не только художником, но и философом, теоретиком и революционером, стремившимся к созданию нового мира, основанного на духовных ценностях и свободе творчества.

«Чёрный квадрат» Казимира Малевича создан в контексте революционных изменений в искусстве и обществе начала XX века. В это время художники искали новые формы выражения, стремясь уйти от традиционного реализма

и обратиться к абстракции. Картина появилась в 1915 году как результат художественных поисков Малевича в период расцвета авангарда. Супрематизм, основанный художником, провозглашал освобождение искусства от предметности, обращаясь к «чистому чувству».

Казимир Малевич создавал свой знаменитый «Чёрный квадрат» не как самостоятельное произведение, а как часть супрематического триптиха, в который также вошли «Чёрный круг» и «Чёрный крест». В своей теоретической работе художник утверждал, что истинное искусство начинается тогда, когда зритель отказывается от привычки видеть в картинах лишь изображения реальности.

Гениальность Малевича проявилась не в технике исполнения (ведь закрасить квадрат может каждый), а в радикально новом понимании искусства. «Чёрный квадрат» стал революционным манифестом, перевернувшим представления о живописи. За кажущейся простотой формы скрывается глубокая философская концепция. Искусствоведы предлагают различные трактовки произведения: символ «нуля формы», точка отсчёта нового искусства, «икона супрематизма», выражающая чистоту геометрической абстракции, метафора космического порядка (некоторые усматривают в нём образ солнечного затмения). Первая выставка «0,10», где был представлен квадрат, вызвала скандал. Публика не могла понять, что простая геометрическая фигура претендует на статус высокого искусства. Однако именно эта работа стала отправной точкой для минимализма и концептуализма, символом художественной революции XX века, культурным феноменом, породившим бесчисленные интерпретации.

Сегодня «Чёрный квадрат» занимает почётное место в Третьяковской галерее, оставаясь одним из самых обсуждаемых произведений мирового искусства. Его продолжают изучать, ему подражают, его пародируют — всё это подтверждает непреходящую значимость шедевра Малевича.

Абстрактное искусство, радикально порвавшее с традицией реалистичного изображения, оказало глубокое и многогранное влияние на визуальный язык рекламы. Его принципы — акцент на форме, цвете, композиции и эмоциональном воздействии — стали мощным инструментом в руках маркетологов. Абстракционизм (от лат. *abstractio* — удаление, отвлечение) — направление в искусстве, отказавшееся от изображения реальных предметов и явлений. Абстракционисты стремились выразить свои чувства, эмоции и идеи через чистые формы, линии, цвета и композиции, не привязанные к конкретным образам. «Абстракционизм — это искусство, которое говорит со зрителем напрямую, через чувства и эмоции, без посредства узнаваемых образов» [3].

Абстрактное искусство, порвавшее с реализмом, глубоко повлияло на визуальный язык рекламы. Его принципы (форма, цвет, композиция) стали инструментами маркетинга.

Основными направлениями абстракционизма, актуальными для рекламы и восходящими к искусству, принято считать: геометрическую абстракцию (Мондриан, Малевич), предполагающую порядок и гармонию, лирическую абстракцию (Кандинский) — эмоции и чувства, супрематизм (Малевич) — духовная сущность мира, абстрактный экспрессионизм (Поллок) — подсознательные импульсы. «Чёрный квадрат» оказал значительное влияние на минимализм в рекламе, использование геометрических форм и цветов для создания эмоционального воздействия и провокации.

В 2018 году мобильный оператор Yota запустил рекламную кампанию для повышения узнаваемости бренда. Компания не стала использовать традиционные приемы со сторителлингом, сложным монтажом, звуковыми и визуальными эффектами. Рекламная кампания состояла из минималистичных баннеров с надписью: «Это реклама Yota», без какой-либо сопроводительной информации или призыва к действию. На контрасте с большинством рекламных кампаний, содержащих описание предложения и информацию об акциях, минималистичная и тихая реклама получила положительный отклик и привела к росту знания бренда (до 10%, по оценкам самой компании), а также к росту продаж сим-карт Yota до 80% (Рис. 3).



Рис. 3. Логотип компании федеральной беспроводной связи (Yota)

Из-за минимализма кампанию сравнивали с «Черным квадратом» Малевича. Отсутствие мелких деталей и подписей мелким шрифтом сделало ее удобной для восприятия и запоминания, но это не единственная причина успеха. Сама концепция помогла мобильному оператору преодолеть баннерную слепоту пользователей — явление, существование которого подтвердили в исследованиях юзабилити сайтов, когда анализировали движения глаз пользователей при прокрутке сайтов.

В результате этого исследования выяснилось, что баннеры и рекламные материалы на сайтах получают около 1% внимания пользователей, в большинстве случаев люди просто игнорируют рекламные материалы и яркие картинки. Люди стараются максимально избегать навязчивого, раздражающего контента, поэтому что-то необычное, спокойное, не призывающее что-то купить здесь и сейчас помогло завоевать внимание и лояльность пользователей.

Использование «Черного квадрата» Казимира Малевича в рекламе — прием, вызывающий неоднозначную реакцию аудитории и имеющий определенные культурные последствия. Реакция аудитории на минималистичную рекламу была положительной. На контрасте с большинством кампаний, которые содержали описание предложения и информацию об акциях, тихая реклама Yota получила отклик. Даже после завершения кампании люди под впечатлением создавали мемы и свои варианты рекламы. Культурные последствия кампании связаны с тем, что из-за

минимализма рекламу Yota сравнили с «Чёрным квадратом» Малевича. Отсутствие мелких деталей и подписей мелким шрифтом сделало рекламу удобной для восприятия и запоминания. Yota повторила успех Малевича: их реклама бросила вызов шаблонам через минимализм и доверие к аудитории. Ключевой урок — в эпоху информационного шума радикальная простота может быть мощнее агрессивного маркетинга.

Таким образом, «Чёрный квадрат» представляет собой не просто картину, а целостную философскую систему, изменившую природу художественного творчества [4]. Как справедливо констатирует С. Дуглас, «это был не конец искусства, а начало нового способа видеть мир» [3].

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, д. филол. н., доцент Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. Шатских А.С. Малевич. М.: Слово, 2000. URL: <https://k-malevich.ru/library/shatskih-kazimir-malevich.html> (дата обращения: 13.04.2025)
2. Ельшевская Г.В. Жанровая живопись: альбом. М.: АСТ-Пресс, Галарт, 2003. 310 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1110823/ (дата обращения: 13.04.2025)
3. Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка» (1920) — теория «Чёрного квадрата. URL: <http://www.moma.org/collection/works/11073> (дата обращения: 13.04.2025)
4. Douglas C. Kazimir Malevich. London. Thames & Hudson, 1980. 128 pp. URL: <https://archive.org/details/2.-1924-19301998/Малевич%20К.%20Т.1.%20Статьи%20С%20манифесты%20С%20теоретические%20сочинения%20и%20другие%20работы.%201913-1929%20-%201995/> (дата обращения: 13.04.2025)

References

1. Shatskih A.S. *Malevich* [Malevich]. Moscow. Slovo, 2000. URL: <https://k-malevich.ru/library/shatskih-kazimir-malevich.html> (date accessed: 13.04.2025)
2. El'shevskaja G.V. *Zhanrovaja zhivopis': al'bom* [Genre painting: album]. Moscow. AST-Press, Galart, 2003. 310 pp. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1110823/ (date accessed: 13.04.2025)
3. Malevich K. *Suprematizm. 34 risunka*» (1920) — *teoriya «Chjornogo kvadrata*. URL: <http://www.moma.org/collection/works/11073> [Suprematism. 34 drawings “(1920) - the theory of” Black Square]. (date accessed: 13.04.2025)
4. Douglas C. *Kazimir Malevich* [Kazimir Malevich]. London. Thames & Hudson, 1980. 128 pp. URL: <https://archive.org/details/2.-1924-19301998/Malevich%20K.%20Т.1.%20Stat'i%20С%20manifesty%20С%20teoreticheskie%20sochinenija%20i%20drugie%20raboty.%201913-1929%20-%201995/> (date accessed: 13.04.2025)

УДК 749.1

В.А. Персиянова, Чжао Сыной, И.Л. Зорина

ЭВОЛЮЦИЯ КИТАЙСКОЙ МЕБЕЛИ: ОТ ИСТОРИЧЕСКОГО КОДА К СОВРЕМЕННОМУ СТИЛЮ

© В.А. Персиянова, Чжао Сыной, И.Л. Зорина

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Китайская мебель — уникальный символ культурного наследия, отражающий эстетические, социальные и технологические изменения на протяжении тысячелетий. От изысканных изделий эпохи Цин до эргономичных решений современных брендов, мебель

Китай демонстрирует гармонию традиций и инноваций. В статье исследуется историческое развитие мебели по династиям и проводится сравнительный анализ с современными тенденциями.

Ключевые слова: Китай, мебель, история мебели, дизайн

V.A. Persiianova, Zhao Siyu, I.L. Zorina

*Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18*

EVOLUTION OF CHINESE FURNITURE: FROM DYNASTY TRADITIONS TO MODERN INNOVATIONS

Chinese furniture is a unique symbol of cultural heritage, reflecting aesthetic, social and technological changes over thousands of years. From the exquisite products of the Qing Dynasty to the ergonomic solutions of modern brands, Chinese furniture demonstrates the harmony of tradition and innovation. This article examines the historical development of furniture by dynasties and makes a comparative analysis with modern trends.

Keywords: China, furniture, furniture history, design

Китайская мебель — это не просто предметы обихода, а воплощение тысячелетней философии, эстетики и социальных ценностей. С древних времен она играла ключевую роль в формировании пространства, отражая гармонию между человеком, природой и космосом. Ее эволюция тесно связана с историческими переломами, религиозными учениями и технологическими прорывами.

Актуальность исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, растущий интерес к традиционным ремеслам в эпоху массового производства возрождает спрос на ручную работу и экологичные материалы. Во-вторых, современные китайские компании активно завоевывают мировой рынок, предлагая уникальный синтез культурного кода и современных трендов. Наконец, изучение эволюции мебели позволяет проследить, как социальные изменения — от иерархии имперского Китая до урбанизированного общества — влияли на дизайн и функциональность предметов.

В китайской культуре мебель всегда была символом статуса и духовных устремлений.

Во времена династий Тан и Сун (618–1279 гг. н. э.) китайская мебель претерпела значительные изменения: от простой и низкой мебели, на которой люди сидели на земле, она эволюционировала к более сложным и высококачественным изделиям. С развитием производительности и спроса на мебель, особенно в северных и южных династиях от династии Тан и стала популярной в династии Сун, формируя мебельную систему, в которой сидение оторванно от земли. В этот период улучшались структура и оформление мебели, применялись шипованные конструкции, делающие ее более прочной, а также развивалось окрашивание для добавления эстетики и защиты [1].

Кресла династии Сун отличались минималистичным дизайном и меньшим количеством декоративных элементов. При этом детали мебели были тщательно проработаны, что обеспечивало ее прочность. Главной особенностью оформления было соответствие детализации функциональным аспектам конструкции. Таким образом, мебель этой эпохи была простой и элегантной, но с заметным ритмом и эстетическим выражением. Наиболее представительным практичным столом является деревянный стол, обнаруженный при раскопках руин времен династии Северная Сун в Цзюйлу, провинция Хэбэй. Длина столешницы составляет 88 см, ширина — 66,5 см, высота — 85 см. Этот стол представляет собой ценный образец народной деревянной мебели времен династии Северная Сун. Его можно считать типичным представителем народного стиля мебели династии Сун, и он имеет важное значение для изучения древнекитайского наследия. Следует отметить, что некоторые головки зубьев из дерева изготавливаются не из обычного цельного материала, а из двух кусков материала с обеих сторон. То есть на верхнем конце ножки нет паза, но с обеих сторон ножки открыты пазы, а левый и правый зубцы соответственно вставлены в пазы с обеих сторон. Это прототип соединения «шип и паз». Стол династии Сун из Цзюйлу, «имеет вертикальные пазы с каждой стороны ножек» [2]. Пазы по обеим сторонам ножек не соединены, а две зубчатые пластины вставлены с широкими шипами (рис.1).



Рис.1 — Линейный рисунок деревянного стола времен династии Северная Сун, найденный при раскопках в Цзюйлу, провинция Хэбэй

Высота кедрового стола, найденного при раскопках гробницы Сунь Сы Няньцзы, «правителя уезда Жуйчан» династии Северная Сун в уезде Цзянин провинции Цзянсу в 1980 году, составляет 47,6 см, столешница представляет собой квадрат со стороной 43 см и толщиной 3 см.

К четырем ножкам деревянного стола прибиты фигурки слуг. Руки четырех фигурок сложены на уровне груди или живота, а некоторые, похоже, держат какие-то предметы (то же самое можно сказать и о деревянных стульях, найденных в этой гробнице) [3]. Это должен быть своего рода погребальный инвентарь, сформированный уникальными погребальными обычаями. (рис.2)



Рис.2 – Ритуальный стол для подношей предкам и стул времен династии Северная Сун, найденный при раскопках гробницы Сунь Сы Нянцзы в Цзяньине, провинция Цзянсу.

В истории китайской мебели период Цяньлун династии Цин является разделительной линией. Династию Мин и период до Цяньлун можно назвать мебелью в стиле Мин, в то время как мебель от периода Цяньлун до конца династии Цин и начала Китайской Республики можно классифицировать как мебель в стиле Цин.

Династия Мин (1368–1644) была золотым веком китайского дизайна мебели, которая известна своей простой формой, плавными линиями и разумной структурой [4]. Мебель в стиле Мин в основном изготавливается из твердых пород дерева, наиболее распространенными из которых являются хуанхуали и красный сандал. «Хуанхуали» переводится как «желтая цветущая груша» на китайском языке. Хуанхуали — это ценная твердая древесина из Китая, которая исторически использовалась в мебели династий Мин и Цин. Она известна своей мелкозернистостью, цветовыми вариациями и долговечностью. Естественный блеск и узоры древесины вносят вклад в эстетику без необходимости тяжелой орнаментации. Мебель данной династии редко бывает окрашена и имеет минимум декора, может присутствовать небольшое количество резьбы (рис.3).



Рис.3 – Круглый стул, династия Мин

Сегодня из-за редкости хуанхуали она стала материалом коллекционного уровня. Современные мастера, сохраняя традиционные технологии соединения «шип-паз», уделяют особое внимание естественной текстуре и оттенкам древесины, воплощая философию «единения неба и человека» для подчеркивания природной красоты.

Мебель династии Цин (1644–1912), основанная на наследовании традиций династии Мин, уделяет больше внимания резьбе и украшению, формируя торжественный и величественный стиль. Мебель династии Цин можно условно разделить на три этапа. Начиная с периода Юнчжэн и до конца периода Цяньлун сформировался уникальный стиль Цин, а также три основные школы: пекинский стиль, сучжоуский стиль и гуандунский стиль [4].

Мебель, в основном производимая в Гуанчжоу, называется гуандунской мебелью, которая была лидером в области производства мебели в середине-конце правления династии Цин.

Общие декоративные методы включают резьбу по дереву, мозаику, раскраску и т. д. Использовались ценные породы дерева: хуанхуали (розовое дерево), цзытань (красное сандаловое дерево), хунму (махагони). В отличие от минимализма Мин, в Цинскую эпоху чаще применяли цветные лаки, инкрустацию (перламутр, слоновая кость, полудрагоценные камни) и позолоту. Декоративные узоры в основном символизируют природу, несут благопожелательный смысл, отражают торжественность и элегантность культуры династии Цин [5]. Также сохранялась традиционная техника соединения «шип-паз», но формы стали массивнее и сложнее. Появились съемные элементы (например, спинки стульев), что облегчало транспортировку (рис 4).



Рис.4 – Старинное кресло из красного дерева эпохи поздней династии Цин, изготовленное в Пекине

Современные мастера нередко интегрируют декоративные элементы эпохи Цин в лаконичные современные формы, демонстрируя тем самым гармоничное слияние исторического наследия и современных тенденций.

В период Китайской Республики (1921–1949), с введением западной культуры, китайский дизайн мебели начал появляться в новом стиле. Мебельный дизайн этого времени отражал борьбу между сохранением национальной идентичности и влиянием западного модернизма, а также социально-политические потрясения: гражданские войны, японскую оккупацию (1937–1945) и урбанизацию. Мебель, сделанная в западном стиле, становится все более популярной в прибрежных городах, а использование новых материалов и механизированное производство также привели к новым изменениям в мебельной промышленности. Тем не менее, традиционная мебель по-прежнему сохраняет свою жизнеспособность в некоторых районах и пользуется популярностью благодаря своим уникальным культурным ценностям. Часть мастеров в ответ на волну западного влияния стремилась возродить эстетику династий Мин и Цин, упрощая формы и акцентируя внимание на природную текстуру дерева. В то время как в городах, таких как Шанхай и Гуанчжоу, распространялась мебель в стиле ар-деко, модерн и баухаус, с геометрическими узорами, гнутыми элементами и использованием металла, стекла, стали, фанеры [6]. Су Цзо - самая распространенная сохранившаяся мебель из красного дерева в Китайской Республике.

Эпоха Китайской Республики заложила основы современного китайского дизайна, доказав, что традиции и инновации могут сосуществовать.

Период реформ и открытости (1980-е годы) совпал с золотым периодом восстановления экономики, материальная жизнь людей была в основном самодостаточной, начали иметь свои собственные сбережения, полные ожиданий от семейной жизни, особенно «три основных предмета» - холодильник, телевизор, стиральная машина — это видение каждой семьи в эту эпоху [7].

Китайские фабрики начали копировать европейские и американские модели (например, диваны в стиле итальянского дизайна), используя местные материалы. Создание частных предприятий совместных с иностранными компаниями (например, ИКЕА начала сотрудничество с Китаем в 1980-х) ускорило переход от ручного труда к конвейеру. Появилась мебель из ДСП, пластика и металла — дешевая, легкая и доступная для растущего среднего класса. Китайские фабрики 1980-х адаптировали итальянские и скандинавские дизайны, используя местные материалы [8].

В середине-конце 1980-х годов в Китае появилась модульная мебель. Концепция комбинирования заключается в объединении отдельных предметов мебели с различными функциями, характеристиками и формами в соответствии с определенным стандартным модулем для формирования единого целого с полным набором функций и полным использованием внутреннего пространства. Модульная мебель в то время в основном включала в себя многофункциональные шкафы для гостиной, книжные шкафы, мебель для спальни и т. д. Модульная мебель была основным продуктом на китайском мебельном рынке в конце 1980-х годов.

1980-е заложили основу для «китайского экономического чуда» в мебельной индустрии. Этот период показал, как страна смогла совместить тысячелетние традиции с глобальными трендами, став мировым лидером производства. Сегодня элементы дизайна 1980-х (гибридность, эксперименты с материалами) вдохновляют современных дизайнеров на создание новых эклектичных коллекций.

В XXI веке китайская мебельная индустрия балансирует между уважением к тысячелетним традициям и смелыми экспериментами в духе глобализации. Современные дизайнеры, вдохновленные наследием эпох Сун, Мин и Цин, создают предметы, где древние принципы «красота материала и совершенство исполнения» переплетаются с цифровыми технологиями, экологичностью и антропоцентризмом.

Рассмотрим современных дизайнеров китайской мебели, которые сохраняют глубину культурных корней, переосмысливая их через призму актуального дизайна, технологий и философии.

Шао Фань был одним из первых художников в Китае, разделивших и реорганизовавших традиционную мебель для придания ей художественного значения.

Его серия стульев — это переосмысленные предметы, созданные на основе классической мебели в стиле династии Мин, в сочетании с современной эстетикой чистых геометрических линий. Некоторые из них сочетают в себе тяжёлые, чёрные, угловатые формы, которые напоминают китайские иероглифы. Например, художник использовал трубы и пластины из нержавеющей стали для изготовления «кресла Тайши» в стиле династии Мин. В то время как

современный промышленный металл и сварка заменили дерево и шиповые соединения, обычно использовавшиеся в древние времена, они унаследовали структурный дизайн, на котором была сосредоточена мебель в стиле Мин [9].

Изучив основные периоды в истории мебели Китая, можно выделить ключевые тенденции, которые повлияли на формирование современного дизайна:

1. Возрождение традиционных материалов и техник.
 - ценные породы дерева: хуанхуали, цзытань и бамбук возвращаются в элитный дизайн, но с акцентом на устойчивое лесопользование;
 - шип-паз без клея и гвоздей: техника, усовершенствованная цифровыми станками с ЧПУ, позволяет создать мебель, разбираемую для транспортировки (например, бренд Zaozuo);
2. Минимализм с национальным акцентом.
 - чистые линии мебели Мин переосмыслены через призму скандинавского и японского минимализма. Например, Фрэнк Чу создает дизайнерские изделия на смелой периферии философского, традиционного Востока и свободного, утилитарного Запада.
 - символизм в деталях: резные облака, пионы или иероглифы интегрируются в фасады шкафов или ножки столов, сохраняя лаконичность форм;
3. Технологии и умный дизайн.
 - 3D-печать и композитные материалы. Студия Huberance создает стулья с ажурными узорами, вдохновленными резьбой Цин, но напечатанными из биопластика;
 - «умная» мебель, строчные системы подсветки, беспроводная зарядка и модульность отвечают запросам современного поколения.
4. Экологичность и медленный дизайн.
 - переработка дерева, рисовой шелухи и даже чайного листа в материалы для столешниц и фасадов (бренд PINWU). Например, CEWO — это проект устойчивого дизайна, основанный на повторном использовании керамики и дерева. Кресло изготовлено из 105 керамических фрагментов из Цзиндэчжэня и 69 кусков переработанной древесины, собранных заново и связанных вместе узлами. Каждый материал фиксируется максимально полно, в будущем детали могут быть переконфигурированы. Подобным образом изготовлена и остальная мебель (рис.5) [10].



Рис. 5 – кресло CEWO и стул An Chair, бренд PINWU

— возрождение ручного труда: мастерские в провинциях Фуцзянь и Гуандун выпускают лимитированные серии с ручной резьбой, подчеркивая ценность ремесла.

Китайская мебель представляет собой уникальный синтез философии, эстетики и технологических достижений, отражая социальные и культурные изменения на протяжении тысячелетий. От простых форм эпохи Тан до изысканной резьбы династии Цин, каждый период вносил свой вклад в развитие мебельного искусства. В XX–XXI веках китайский дизайн успешно адаптировался к глобальным трендам, сохраняя при этом национальную идентичность. Возрождение экологичных практик и ручного труда подчеркивает ценность устойчивого развития.

Таким образом, китайская мебель продолжает эволюционировать, оставаясь важным культурным наследием, вдохновляющим дизайнеров по всему миру.

Научный руководитель: доцент кафедры дизайна интерьера и оборудования, преподаватель Колледжа технологии, моделирования и управления Зорина И.Л.

Scientific supervisor: associate Professor of the Department of Interior Design and Equipment, Lecturer at the College of Technology, Modeling and Management Zorina I.L.

Список литературы

1. Kates, G.N. *Chinese Household Furniture*. New York: Harper & Bros, 1948. 34 pp.
2. Ecke, G. *Chinese Domestic Furniture in Photographs and Measured Drawings*. New York: Dover, 1970. 45 pp.
3. Zhang, X. *Ritual Furniture in Northern Song Tombs*. [Chinese Archaeology]. 20(1). 2020. 78–92 pp.
4. Wang Shixiang. *Classic Chinese furniture: Ming and early Qing dynasties*. 1986. 59 pp.
5. Zhang, Li. *The Symbolism of Floral Motifs in Qing Dynasty Furniture*. [Journal of Chinese Decorative Arts]. 8(2). 2015. 56–71 pp.
6. Chen, L. *Hybrid Design in Republican-Era Shanghai Furniture*. [Design History Review]. 31(1). 2018. 28 pp.
7. Davis, D.S. *The Consumer Revolution in Urban China*. Berkeley: University of California Press. 2000. 89 pp.
8. Latham, K. “The Implications of Reform and Opening for China’s Industrial Design”. [Journal of Design History]. 19(1). 2006. 48 pp.
9. Exhibition Catalog. *Shao Fan: Deconstructing Ming*. Beijing: Today Art Museum. 2019. 23 pp.
10. Wang, L. *Sustainable Design in China: From Tradition to Innovation*. London: Routledge. 2020. 112 pp.

УДК 659.11

В.А. Полякова

ТРАДИЦИИ АВАНГАРДА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «БОГЕМА ЛЕНИНГРАД»

© В.А. Полякова, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

На примере творческого объединения «Богема Ленинград» исследуются традиции исторического авангарда, постмодернизма, элементы андеграундной культуры как уникальный феномен современной российской арт-сцены. Особое внимание уделяется социально-критической направленности объединения и его эксперименту с визуальными кодами.

Ключевые слова: авангард, андеграунд, искусство, Богема Ленинград, постмодернизм, междисциплинарность.

V.A. Polyakova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

TRADITIONS OF THE AVANT-GARDE IN THE ACTIVITIES OF THE CREATIVE ASSOCIATION “BOGEMA LENINGRAD”

The article is devoted to the creative collective “Bogema Leningrad” serves as a case study for exploring the traditions of historical avant-garde, postmodernism, and underground culture as a unique phenomenon within the contemporary Russian art scene. Special attention is given to the group’s socio-critical orientation and its experimental approach to visual codes.

Keywords: avant-garde, underground, art, Bogema Leningrad, postmodernism, interdisciplinarity.

Искусство всегда разделялось на два течения: первое придерживалось государственных принципов, требований цензуры и официального стиля, а другое, неофициальное, выражалось посредством больше нестандартных идей и вставало в оппозицию к доминирующим эстетическим и идеологическим нормам, ориентируясь не на массовую культуру, а на немногих [1]. Именно во втором течении произошло зарождение авангарда и андеграунда. Два этих феномена имеют некоторые различия в происхождении, но оба тесно связаны с отказом от привычных традиций в культуре, экспериментами, новаторством и экспрессией.

Авангард появился в начале XX века и стремился разрушить привычные представления о том, что должно быть изображено в искусстве. Представители данного направления утверждали принципиально новый взгляд на роль искусства в обществе. Однако большая часть авангардных течений в дальнейшем была вытеснена, либо поглощена другой культурой [2].

Андеграунд же, напротив, не имел четкой идеологической программы. Он отличался стихийным формированием и являлся ответом на политические репрессии, цензуру и коммерциализацию искусства. Те, кто работал в такой культуре, предпочитал оставаться в тени, издаваться малым тиражом и распространять свое творчество неформальными путями [3].

Несмотря на изменения в социальных структурах и технологическом ландшафте, андеграунд и авангард сохраняют свою значимость, выступая пространством художественного эксперимента, сопротивления культурным нормам и поисков новых форм выражения.

Современные трансформации медиаполя, цифровизация и коммерциализация искусства не только не привели к исчезновению этих двух феноменов, но, напротив, способствовали их новому расцвету. В условиях глобального информационного обмена и демократизации творческих платформ андеграунд и авангард адаптируются, обретая новые

каналы распространения и методы коммуникации. Однако их фундаментальная суть — оппозиционность, независимость и критичность — остаётся неизменной [4].

Авангардные направления разнообразны, однако их объединяют несколько фундаментальных принципов. Самый главный — разрушение традиционных норм: авангард стремился разрушить академические каноны и создать новые способы художественного выражения, избегая мейнстрима. Многие авангардисты воспринимали искусство как инструмент социальных изменений, при этом активно размывали границы между различными видами искусства. Новаторство в материалах и формах также использовалось в авангарде, предвосхищая современные мультимедийные эксперименты [5]. Хотя классический авангард потерял свою радикальную новизну, его идеи продолжают развиваться. На примере творческого объединения «Богема Ленинград» будут показаны традиции авангарда.

«Богема Ленинград» — это андеграундное творческое объединение, сочетающее в себе постмодернистское искусство, иронию, элементы музыки и моды. Компания из трех человек: Глеба Костина, Ивана Бойко и Ивана Акуры, — создала целый модный проект.

Бренд сознательно дистанцировался от традиционных коммерческих марок, создав образ интеллектуального и провокационного арт-объединения. Их продукция — это не просто товары, а манифесты постмодернистского искусства, рассчитанные на узкий круг ценителей, а не на массового потребителя. «Богема Ленинград» подчеркивала эксклюзивность и концептуальность своих вещей, противопоставляя себя мейнстримным брендам, ориентированным на стабильность, комфорт и традиционные ценности [6]. Вместо этого они строили идентичность через архетипы художника и трикстера, разрушая привычные нормы и бросая вызов массовой культуре, поднимая вопросы о самой культуре и потреблении. Позиционирование бренда как арт-объединения с манифестами постмодернизма обращается к более глубоким культурным и философским темам, доступным лишь тем, кто знаком с культурными кодами и отсылками. Это позволяет потребителям, купившим продукцию «Богема Ленинград», почувствовать себя частью альтернативного, интеллектуального сообщества, которое отказывается от массовых ценностей в пользу более осознанного и концептуального подхода к культуре и жизни.

Авангардизм прослеживается в первую очередь в работах «Богемы» (одежда, аксессуары, арт-объекты), а также в методах их продвижения. Рассмотрим каждый этап отдельно.

Концепция бренда была продумана до мелочей. Так, можно наблюдать обычный красный свитер, на котором изображен просто логотип объединения [Рис. 1]. Однако красный цвет — отсылка к идее энергии и провокации, а вышивка внутри изделия — нестандартный подход к обозначению размера, что типично для авангарда, стремящегося к созданию смысловых разрывов [Рис. 2].



Рис. 1. Свитер от «Богема Ленинград»



Рис. 2. Бирка внутри свитера

«Покусанная кепка» — это акт разрушения, превращенный в эстетический знак, подобно антиидеальному жесту. Кепка — типичный предмет массовой культуры и повседневности, связанный с образом «уличного человека». Богема берет жест готового объекта в художественном пространстве, но радикализирует его, подчеркивая дистанцию между вещью и функцией. В покусанной версии она теряет эстетическую функцию и становится антивещью, отказом от культуры брендов и опрятного образа. Это сближает ее с эстетикой «бедного искусства», неконформизма и ленинградского андеграунда [Рис. 3].



Рис. 3. Кепка от «Богема Ленинград»

Арт-объект «Лампа для благовоний» была вдохновлена Владимиром Маяковским и выполнена в форме его бюста [Рис. 4]. Весьма необычная вещь для дома, которая объединяет несовместимые функции — культовую (лампа для благовоний) и памятную (бюст как форма официальной скульптуры). Авангард всегда стремился разрушать границы между жанрами. Маяковский — фигура «высокой» культуры, символ революционного пафоса. Использование его бюста как основы для предмета бытового использования благовоний — постмодернистская ирония, характерная для позднего авангарда. Это одновременно акт почтения и иронического переосмысления.



Рис. 4. Лампа для благовоний от «Богема Ленинград»

Еще один экстравагантный арт-объект — Бресло [Рис. 5]. «Бресло» — это как кресло, только на букву Б. Бресло представляет собой предмет для дома, находящийся на границе между скульптурой и мебелью. Рекламная подача «Бресла» сознательно нарушает привычную модель взаимодействия с предметом мебели, отказываясь от стандартной эстетики уюта, комфорта и функциональности [Рис. 6]. Такая демонстрация вызывает эффект отстранения: предмет, знакомый каждому в повседневной жизни, предстаёт в непривычной, почти абсурдной форме, лишённой утилитарной нейтральности. Этот художественный приём подрывает ожидания зрителя, провоцируя переосмысление функции мебели и заставляя воспринимать объект не как средство отдыха, а как визуальное и концептуальное высказывание, вступающее в конфликт с традицией интерьерного дизайна и рекламного комфорта.



Рис. 5. «Бресло»



Рис. 6. Фото из рекламы «Бресла»

Переходя к методам продвижения, стоит отметить, что объединение использует такие постмодернистские приемы, как цитирование и сарказм [7]. Огромное влияние на творчество «Богемы» оказала литература. Одним из таких ироничных и одновременно тонко выстроенных актов стало взаимодействие с городским граффити, изображающим Иосифа Бродского [Рис. 7]. В классический силуэт поэта, знакомый многим петербуржцам, художники внесли едва заметное, но концептуально значимое вмешательство: пририсовали на его голову фирменную кепку с визуальной подписью объединения [Рис. 8].

Этот жест — не просто уличная шалость или акт вандализма. Он несёт в себе многослойную интерпретацию: соединение личного и общественного, ироническое вторжение в канонизированный образ, отсылку к традиции авангарда, в котором цитата — это способ разрушения и переосмысления. Встраивая свой символ в узнаваемый образ поэта-эмигранта, «Богема Ленинград» не только актуализирует фигуру Бродского, но и включает её в собственный культурный миф, где поэтическое и уличное, ироничное и культовое живут в одном визуальном поле.



Рис. 7. Граффити И. Бродского на улице Пестеля



Рис. 8. И. Бродский в кепке БЛ

«Underdog» на улице Пестеля. 2020

Еще одним знаковым жестом визуального цитирования в практике творческого объединения «Богема Ленинград» стало вмешательство в каноническое произведение русской живописи — картину «Охотники на привале» Василия Перова [Рис. 9]. В классическую сцену дизайнеры внедрили собственные фигуры, аккуратно пририсовав себя в композицию и облачив персонажей (себя) в характерные свитеры и кепки [Рис. 10].

Это художественное действие, на первый взгляд, игривое, на деле представляет собой сложный постмодернистский акт цитирования, в котором сочетаются ирония, самопрезентация и критика культурных канонов. Перенос своих образов в пространство академического шедевра нарушает иерархию «высокого» и «низового», вписывая уличную «Богему» в пантеон русской визуальной классики. Свитеры и кепки здесь становятся не просто одеждой — они работают как семиотический маркер принадлежности к сообществу, актуальному искусству и эстетике сопротивления.



Рис. 9. Картина «Охотники на привале»

Василия Перова



Рис. 10. Интерпретация картины

ТО «Богема Ленинград»

Творческое объединение «Богема Ленинград» придумало идею переосмысления советских постеров. Первым на очереди оказался плакат «Слава матери героине!» В оригинале этот плакат воспевал силу и мужество женщин во

время Великой Отечественной войны, родивших и воспитавших десять и более детей [Рис. 11]. Однако «Богема Ленинград» превратила этот мощный образ в нечто совершенно новое, преломив его через призму своей эстетики.

На этом постере они поместили рекламу своих свитеров с лозунгом «Возраст — свитеру не помеха!», сочетая советскую символику с современными веяниями моды [Рис. 12]. Это акт художественного переосмысленного цитирования, в котором прошлое встречается с настоящим. Вдохновившись идеей героизма, коллектив трансформировал её, превращая в символ утонченной эстетики и индивидуальности, свойственной их творческому миру.



Рис. 11. Советский плакат

«Слава матери Героине!»



Рис. 12. Интерпретация плаката

ТО «Богема Ленинград»

Вторым примером стал их пересмотр знаменитого советского агитационного постера «Ни одного гектара незасеянной земли!» Оригинал этого плаката призывал к полной мобилизации сил в работе на благо Родины, подчеркивая важность коллективного труда и достижений в сельском хозяйстве [Рис. 13].

В интерпретации «Богемы Ленинграда» этот патриотический призыв был переосмыслен и преобразован в рекламу их свитеров с надписью «Согревайтесь!» [Рис. 14]. Мотив, связанный с сельским трудом и благосостоянием, был тонко адаптирован к современной реальности, создавая на постере яркий контраст между социалистической символикой и культурой массового потребления. Этот ход не просто превращает агитационный плакат в маркетинговый инструмент, но и вносит элемент иронии, позволяя зрителю задуматься о границах и трансформациях значений, которые меняются со временем. «Ни одного гектара незасеянной земли!» — теперь уже не аграрная территория, а пространство для самовыражения и индивидуальности, заключённой в каждом изделии «Богемы Ленинграда».



Рис. 13. Советский постер

«Ни одного гектара незасеянной земли»



Рис. 14. Интерпретация постера

ТО «Богема Ленинград»

Помимо цитирования картин и советских постеров, «Богема» также цитировала рекламы различных компаний. Известная реклама Nokia, ставшая символом эпохи мобильной связи [Рис. 15], была переделана объединением под рекламу колец [Рис. 16]. Оригинальная реклама, в которой акцент делался на прочности и надежности телефонов, неизменно ассоциировалась с идеей технологического прогресса и непоколебимости.

Однако «Богема Ленинград» решительно разорвала этот технологический контекст, трансформируя рекламный образ в нечто совершенно новое. В их интерпретации Nokia утратила свою прежнюю функцию как символ высоких технологий и стала элементом современной культуры, связанной с личным стилем и эстетикой. Взамен строгих и деловых акцентов на надежность и долговечность мобильного устройства появились яркие, выразительные образы, которые теперь продавали не просто телефон, а часть творческой индивидуальности. Такой подход — не просто

реклама колец, а философский жест, в котором массовый символ трансформируется в артефакт, пересекающий границы маркетинга и искусства.



Рис. 15. Заставка Nokia



Рис. 16. Цитирование заставки Nokia.

Реклама колец

Таким образом, на наглядных примерах можно увидеть характерные традиции авангарда в деятельности творческого объединения «Богема Ленинград». Бренд виртуозно сочетает три ключевых подхода: позиционирование себя как андеграундного явления через ироничную антирекламу; использование цитирования и сарказма как постмодернистского и авангардного жеста, подчеркивающего интеллектуальность и избранность продукта; а также вовлечение зрителя в символическое участие и усиление ощущения сопричастности к бунтарскому творчеству.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology G.N. Boeva.

Список литературы:

1. Скиперских А.В. Официальное и неофициальное искусство в «молчащей» культуре: взгляд неконформистов // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 1 (30). С. 189-197. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ofitsialnoe-i-neofitsialnoe-iskusstvo-v-molchaschey-kulture-vzglyad-nonkonformistov/viewer> (дата обращения: 11.04.2025).
2. Авангардизм — передовой отряд дерзких и решительных. Авангардные стили в живописи // VeryImportantLot. URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/avangardizm-peredovoj-otryad-derzkix-i-reshitelnyx-avangardnye-stili-v-zhivopisi> (дата обращения: 11.04.2025).
3. «Андеграунд» — происхождение и значение слова // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/andegraund/?ysclid=m9gln3lphp608368433> (дата обращения: 11.04.2025).
4. Байтов Н. Андеграунд вечен — как вечны новации и поиск // КнигоГид. URL: <https://knigogid.ru/books/1772095-andegraund-vechen-kak-vechny-novacii-i-poisk/toread?page=2> (дата обращения: 11.04.2025).
5. Журеха А.М. Авангард в изобразительном искусстве // Молодой ученый. 2016. № 30 (134). С. 413-415. URL: <https://moluch.ru/archive/134/37664/> (дата обращения: 11.04.2025).
6. Как петербургский андеграундный бренд «Богема Ленинград» встал в один ряд с Balenciaga и Off-White // Собака.ru. URL: <https://www.sobaka.ru/fashion/heroes/111199?ysclid=m9g2k7diqi585862977> (дата обращения: 11.04.2025).
7. Цитирование, акционизм, антиреклама в позиционировании ТО Богема Ленинград // HSEUniversity. URL: <https://hsedesign.ru/project/dfc7b45788834311b56bef6feb871ba9?ysclid=m9fnt5ztls676055282> (дата обращения: 11.04.2025).

References:

1. Skiperskih A.V. Oficial'noe i neoficial'noe iskusstvo v «molchashhej» kul'ture: vzgljad nonkonformistov [Official and unofficial art in the “silent” culture: the view of nonconformists]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2018. No. 1 (30). Pp. 189-197. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ofitsialnoe-i-neofitsialnoe-iskusstvo-v-molchaschey-kulture-vzglyad-nonkonformistov/viewer> (date accessed: 11.04.2025).
2. Avangardizm — peredovoj otrjad derzkix i reshitel'nyh. Avangardnye stili v zhivopisi [Avant-gardism is an advanced detachment of the daring and decisive. Avant-garde styles in painting]. *VeryImportantLot*. URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/avangardizm-peredovoj-otryad-derzkix-i-reshitelnyx-avangardnye-stili-v-zhivopisi> (date accessed: 11.04.2025).
3. «Andegraund» — proishozhdenie i znachenie slova [“Underground” — the origin and meaning of the word]. *Kul'tura.RF* [Culture.RF]. URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/andegraund/?ysclid=m9gln3lphp608368433> (date accessed: 11.04.2025).
4. Bajtov N. Andegraund vechen — kak vechny novacii i poisk [Underground is eternal - how eternal are innovations and search]. *KnigoGid* [KnigoGuide]. URL: <https://knigogid.ru/books/1772095-andegraund-vechen-kak-vechny-novacii-i-poisk/toread?page=2> (date accessed: 11.04.2025).

5. Zhuriha A.M. Avangard v izobrazitel'nom iskusstve [Avangard in the visual arts]. *Molodoj uchenyj* [Young scientist]. 2016. No. 30 (134). Pp. 413-415. URL: <https://moluch.ru/archive/134/37664/> (date accessed: 11.04.2025).
6. Kak peterburgskij andegraundnyj brend «Bogema Leningrad» vstal v odin rjad s Balenciaga i Off-White [Petersburg underground brand “Bohemia Leningrad” stood on a par with Balenciaga and Off-White]. *Sobaka.ru* [Sobaka.ru]. URL: <https://www.sobaka.ru/fashion/heroes/111199?ysclid=m9g2k7diqi585862977> (date accessed: 11.04.2025).
7. Citirovanie, akcionizm, antireklama v pozicionirovanii TO Bogema Leningrad [Citation, actionism, anti-advertising in positioning TO Bohemia Leningrad]. *HSEUniversity*. URL: <https://hsedesign.ru/project/dfe7b45788834311b56bef6feb871ba9?ysclid=m9fnt5ztl676055282> (date accessed: 11.04.2025).

УДК 791.3

О.В. Романова

ОЛЬФАКТОРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ В КИНЕМАТОГРАФЕ

© О.В. Романова, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Статья посвящена ольфакторной составляющей искусства кинематографа. Исследуется, с помощью каких визуальных и звуковых приемов достигается полное погружение зрителя в атмосферу фильма посредством запахов. На примере кинолент последних десятилетий («Шоколад» (2000, реж. Л. Халльстрем), «Амели» (2001, реж. Ж.-П. Жене), «Парфюмер: История одного убийцы» (2006, реж. Т. Тыквер)) исследуется передача смысла через обонятельные ассоциации, вызываемые ольфакторными приемами.

Ключевые слова: ольфакторное искусство, ольфакция, кинематограф, киноприемы.

O.V. Romanova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

OLFACTOR ELEMENT IN CINEMATOGRAPHY

The article is devoted to the olfactory component of the art of cinema. It is investigated with the help of which visual and sound techniques the complete immersion of the viewer in the atmosphere of the film through smells is achieved. On the example of films of recent decades (“Chocolate” (2000, directed by L. Hallstrom), “Amelie” (2001, directed by J.-P. Genet), “Perfumer: The Story of a Killer” (2006, directed by T. Tykver)) explores the transmission of meaning through olfactory associations caused by olfactory techniques.

Keywords: olfactory art, olfaction, cinematography, film techniques.

Кинематограф, долгое время фокусируясь на зрительных и слуховых аспектах, постепенно расширяет свои границы, стремясь погрузить зрителя в мир фильма на более глубоком, сенсорном уровне. Одним из наиболее перспективных, но часто недооцененных элементов кино является ольфакторное искусство — способность создавать в сознании зрителя ощущение запахов, даже при отсутствии физического воздействия на обоняние.

Роль запаха в нашей жизни трудно переоценить, он оказывает мощное влияние на память, эмоции и подсознание. Киноиндустрия лишь недавно начала осознавать потенциал ольфакторного искусства как инструмента для усиления эмоционального воздействия. Современные течения в кинематографе, направленные на максимальное погружение зрителя в экранную реальность, говорят о растущем интересе к задействованию всех сенсорных каналов, включая обоняние. Однако теоретическая база ольфакторного искусства в кинематографе остается недостаточно разработанной. Отсутствие общепринятой терминологии, четких критериев оценки и методологий анализа затрудняет изучение этого явления и понимание того, как именно кинематографисты достигают эффекта «ольфакторного присутствия» и как эти приемы влияют на восприятие фильма зрителем.

Цель данной статьи — исследовать способы визуализации запахов в кинематографе и проанализировать их влияние на зрительское восприятие и эмоциональный отклик. Для достижения этой цели необходимо решить следующие задачи: определить теоретические основы ольфакторного искусства в контексте кино, выявить основные приемы визуализации запахов, проанализировать использование ольфакторного искусства в фильмах «Шоколад» (2000, реж. Л. Халльстрем), «Амели» (2001, реж. Ж.-П. Жене) и «Парфюмер: История одного убийцы» (2006, реж. Т. Тыквер), а также оценить влияние визуализации запахов на зрительское восприятие, эмоциональный отклик и понимание сюжета.

Ольфакция — важный элемент невербальной семиотики, которая состоит из отдельных дисциплин, хотя они и тесно связаны между собой. Одним из элементов невербальной семиотики является ольфакция — наука о языке запахов, о смыслах, передаваемых с помощью запахов, и их роли в коммуникации. Обоняние — одно из самых интимных из человеческих чувств, оно одно из самых запоминающихся. Запах помогает сохранить воспоминания лучше,

чем зрение или слух. Человек способен распознавать больше видов запаха, чем звуков. Они играют огромную роль в нашей жизни.

Восприятие запахов начинается с того, что в нос вместе с воздухом попадают душистые молекулы. Воздух проходит через полости носа, нагревается и очищается, потом попадает на обонятельный эпителий — слизистую носа, на которой располагаются обонятельные нейроны. Они же улавливают запахи, а белки обонятельных рецепторов связывают молекулы душистых веществ. Затем рецепторы посылают электрический сигнал в обонятельные луковицы, расположенные в мозге на уровне носового моста. Обонятельные луковицы считаются главным центром обработки запахов. Они получают информацию от обонятельных рецепторов и шифруют её в уникальный сигнал, который далее передают в обонятельный центр, расположенный в коре больших полушарий.

Как было сказано ранее, обоняние связано с памятью, эмоциями и подсознанием. Таким образом работает феномен Пруста. Феномен Пруста — это психологическое явление, при котором определенный запах, звук, вкус или другие сенсорные стимулы могут вызвать воспоминания и эмоции, связанные с прошлым опытом. Феномен назван в честь французского писателя Марселя Пруста, автора романа «В поисках утраченного времени». В одном из эпизодов герой возвращается к детским воспоминаниям после запаха печенья, пропитанного чаем. Феномен заключается в том, что в мозге есть связи между сенсорными восприятиями и эмоциональными или эпизодическими воспоминаниями. Когда человек встречает стимул, связанный с его прошлым опытом, эти связи активируются, вызывая воспоминания или эмоции. Таким образом, можно говорить о существовании ольфакторного искусства. У человека имеется более трехсот обонятельных рецепторов, распознающих различные запахи, — на работу с ними и ориентированы ольфакторные художники.

Ольфакторным искусством называют работы, в которых ароматы и запах используются в качестве художественного средства. Особенность такого вида искусства заключается в том, что зрителям необходимо присутствовать на выставках или перформансах вживую — ароматы требуют физического присутствия. Ольфакторное искусство, по мнению некоторых художников, также располагает к интимности: запахи позволяют добраться до спрятанных глубоко воспоминаний, чего труднее достичь визуальным объектам и инсталляциям.

Киноиндустрия тоже адаптировала ольфакторное искусство. Адаптация ольфакторного искусства к кинематографу заключается в использовании запахов для создания обонятельного впечатления у зрителей. Например, в кинотеатрах к каждому зрительскому месту подводили трубку, и запахи распылялись централизованно по всему залу (американский фильм «Запах тайны»). Также на сеансах ароматы выпускали через систему кондиционирования воздуха (фильмы о путешествиях за Великой китайской стеной). В честь премьеры некоторых фильмов специально выпускались духи с ассоциативными запахами (премьера фильма «Парфюмер»). Однако физическая передача ароматов в кинотеатрах могла приводить к невнятной какофонии, которая становилась причиной головной боли и раздражения. Проблема визуализации запахов в кино заключается в опознавательной и интерпретационной сложности запахов. Большое количество зрителей не обладают достаточным обонятельным опытом и могут просто не понять задумку авторов. Второй проблемой является ограниченность кинематографического языка в передаче ольфакторных ощущений. У сценаристов есть только зрение и слух, чтобы произвести впечатление на зрителя. Некоторые сцены, которые можно легко описать в рассказе, невозможно воплотить в сценарии для фильма. Поэтому работникам киноиндустрии необходимо использовать косвенные приемы визуализации.

Кино использует устоявшиеся в человеческой культуре ассоциации цвета и запаха. Теплая палитра создает ощущение плотных, насыщенных ароматов. Например, красные тона передают страстные, интенсивные запахи — от кровавого металла до темной розы. Оранжевая гамма вызывает ассоциации с пряными, энергичными ароматами — корицей, мускатом, апельсиновой свежестью. Жёлтые оттенки визуализируют солнечные, легкие ноты — свежеспеченный хлеб, цветочный мёд, лимонную свежесть. Холодная гамма передаёт чистые, прозрачные ароматы или зловещую атмосферу. Например, зелёные тона ассоциируются с природными запахами — скошенной травой, темным лесом, хвойной смолой. Синяя палитра воплощает водные и воздушные ноты — глубокое море, воздух после дождя, ледяную свежесть. Фиолетовые оттенки создают ощущение таинственных, сложных ароматов — лавандовых полей, дорогих духов, качественной бархатной ткани. Нейтральные и сложные цвета работают с базовыми обонятельными ощущениями. Коричневые тона передают землистые, фундаментальные запахи — свежемолотый кофе, горький шоколад, выдержанное дерево. Белая гамма визуализирует абсолютную чистоту — свежевystиранное бельё, стерильность больничных помещений. Чёрные оттенки создают тяжелые, дымные образы — гаражную гарь, табачный дым, выдержанную кожу.

В визуализации ароматов форма и текстура играют ключевую роль, становясь мощными инструментами передачи ольфакторных ощущений. В частности, геометрия приятных ароматов зачастую строится на плавных и мягких линиях, отражая их гармоничную природу. Волнообразные формы, например, могут передавать распространение легких цветочных нот, а сферические объекты — ассоциироваться с целостными и гармоничными запахами. Глянцевые поверхности, в свою очередь, подчеркивают чистоту и интенсивность ароматов. В противоположность этому, визуализация неприятных запахов часто использует агрессивную геометрию. Острые углы и колючие формы передают ощущение резких и раздражающих запахов, в то время как неровные и рваные края создают ощущение разложения или гниения. Шероховатые и пористые текстуры, как правило, ассоциируются с затхлостью и сыростью. Динамические паттерны позволяют визуализировать движение и эволюцию запахов во времени. Спиралевидные формы могут передавать постепенное раскрытие аромата, а хаотичные линии — быстрое распространение запаха в пространстве.

Освещение выступает мощным инструментом для передачи нюансов ароматов, создавая определенное настроение и подчеркивая их характерные черты. Яркий, направленный свет, например, создает эффект чистоты и отчетливости, подходящий для визуализации утренней свежести. В противовес этому, рассеянное освещение передает

ощущение мягкости и обволакивающей нежности, что идеально подходит для визуализации домашнего уюта. Оно также хорошо отражает сложные и многослойные букеты, как, например, в дорогих духах, позволяя оценить богатство и глубину аромата.

Актёрская игра, стремясь создать комплексную иллюзию восприятия ароматов, опирается на целый спектр выразительных средств. Физиологические реакции, такие как мимические изменения — наморщенный нос, выражающий неприятие, или расслабленные губы, свидетельствующие об удовольствии, играют важную роль в передаче настроения зрителю. Дыхательные паттерны, от задержки дыхания до учащения, также вносят свой вклад, равно как и вегетативные проявления, такие как слезы или покраснение кожи, которые могут означать раздражительность или желание. Помимо этого, пространственное поведение актёра передает информацию о взаимодействии с источником запаха: приближение или удаление, ориентировочные движения, такие как принюхивание, и защитные жесты, например, прикрывание носа, дополняют картину. И, наконец, эмоциональный отклик актёра завершает создание иллюзии, транслируя гедонистическое удовольствие через закрытые глаза, улыбку и общее выражение наслаждения, физическое отвращение через гримасу и отшатывание, или ностальгические переживания через задумчивость и погружение в воспоминания.

Звуковое сопровождение значительно обогащает восприятие ароматов, создавая более полное и многогранное сенсорное переживание. Оно реализуется через два основных направления: использование конкретных звуков, непосредственно ассоциирующихся с определенными запахами, и применение музыкального сопровождения, настраивающего на волну, соответствующую запаху. Например, для визуализации аромата свежесваренного кофе уместно использовать звуки наливания и легкого потрескивания зерен, а для запаха леса — шелест листьев и пение птиц. Шипение жарящейся пищи мгновенно вызывает ассоциации с аппетитными ароматами готовящихся блюд, а шум моря переносит нас на побережье, где пахнет соленой водой и водорослями. Параллельно с этим, музыкальное сопровождение усиливает эмоциональное воздействие аромата. Лёгкая, воздушная мелодия может подчеркнуть нежность цветочного запаха, а энергичная, ритмичная музыка — бодрящий эффект цитрусовых. Гармоничное сочетание звука и запаха дополняют друг друга, усиливая впечатление и делая его более запоминающимся.

Использование запахов для передачи символических значений и создания подтекста является важным приемом в кинематографе. Запахи могут служить метафорами внутреннего состояния персонажей, указывать на скрытые аспекты сюжета или создавать атмосферу, которая усиливает эмоциональное воздействие фильма. Рассмотрим это на примере нескольких кинокартин.

Фильм «Парфюмер: История одного убийцы» (2006). В данном произведении центральной темой является визуализация запахов. Задача состояла в том, чтобы произвести такой же эффект, как от одноимённой книги П. Зюскинда, на которой и основан фильм. Главный герой Жан-Батист Гренуй обладает необычной способностью чувствовать и различать любые запахи на разных расстояниях, он имеет очень острый нюх.

В одной из первых сцен фильма показывается рыбный рынок [Рис. 1], на котором рождается Гренуй. Место изображено в тёмно-голубых, грязных цветах и сопровождается звуком скользкой рыбы и руганью людей. Они ходят по рынку, толкаются и выглядят грязными и неухоженными, даже больными. Благодаря этому зритель чувствует рыбное зловоние через звуки, тесноту и запах грязи, через игру и костюмы актёров, зловещую гниющую атмосферу, через цветовую гамму, что позволяет ассоциировать появление на свет будущего убийцы с чем-то мерзким и неприятным.



Рис. 1. Кадр из фильма «Парфюмер: История одного убийцы». Рынок

Стоит рассмотреть еще один эпизод, в котором Гренуй изготавливает улучшенную версию духов «Амур и Психея» [Рис. 2]. После того, как мэтр Бальдини оценивает этот аромат, на экране появляется чудесный сад, наполненный яркими цветами и солнечным светом. Сам он расплывается в блаженстве и закрывает глаза, представляя, как его целует молодая красавица. Этот контраст между мрачными сценами в темной мастерской и яркими видениями подчеркивает силу запахов и их способность трансформировать восприятие реальности. Таким образом зритель чувствует запах цветов через изображение красивого сада, а через выражение лица Бальдини понимает насколько чарующий аромат, созданный Гренуем.



Рис. 2. Кадр из фильма «Парфюмер: История одного убийцы». Мимика актера

Фильм активно использует крупные планы и гиперболизм в актерской игре для передачи интенсивности и сложности запахов. Символизм запахов как отражение души и личности становится ключевым элементом повествования.

Фильм «Амели» (2001) — очаровательная история о молодой парижанке Амели Пулен, которая решает тайно вмешиваться в жизни окружающих, чтобы принести им счастье. Фильм полон эксцентричных персонажей, ярких красок и ностальгической атмосферы.

В одном из кадров Амели сидит за кухонным столом со своим отцом [Рис. 3], и они ведут повседневную беседу. На столе разложены овощи, фрукты, тарелки с едой. Цветовая палитра теплая, преобладают желтые, оранжевые и красные оттенки. Эта сцена передает атмосферу уюта и домашнего тепла. Тесное расположение предметов показывает небольшую духоту, что довольно приземленно. Яркие цвета подчеркивают жизнерадостность Амели и ее стремление делиться позитивом с окружающими. С помощью яркого солнечного света запах кухни как будто усиливается, принуждая нас вспомнить запах еды, какого-то моющего средства, деревянной мебели. Беседа отца с дочерью символизирует связь между людьми и важность простых радостей жизни. Это создает впечатление близости и комфорта, простоты и приземленности. Визуально «нарисованные» запахи здесь подчеркивают ощущение домашнего уюта и тепла, создавая ассоциации с семейными обедами и простой, но искренней радостью общения.



Рис. 3. Кадр из фильма «Амели». Сцена на кухне

Ещё одна яркая сцена фильма, где Амели и ее отец находятся в саду, окруженные буйной зеленью и деревьями [Рис. 4]. Ветви колышутся на ветру. Отец держит садового гнома и вспоминает о погибшей жене. Этот кадр пронизан ощущением спокойствия и близости между отцом и дочерью. Зелень, колыхание деревьев, легкий ветерок — все это создает атмосферу умиротворения и связи с природой. Через игру света и тени, громкий шелест листьев зритель может ощутить запах свежей травы, влажной земли и цветов. Запахи природы, представленные в кадре, создают чувство покоя и ностальгии, подчеркивая связь Амели с ее семьей и прошлым.



Рис. 4. Кадр из фильма «Амели». Сцена в саду

Фильм «Шоколад» (2000) — история о Виенн Роше, молодой женщине, которая открывает шоколадный магазин в консервативном французском городке и меняет жизни его жителей. В фильме присутствует много крупных кадров со сладостями. Например, момент, где рука Виенн держит серебряное блюдо, заполненное шоколадными конфетами с белыми шариками сверху. Вокруг лежат лепестки роз [Рис. 5]. Шоколад — главный символ фильма, олицетворяющий чувственность, удовольствие и свободу от предрассудков. Конфеты выглядят соблазнительно и маняще, символизируя искушение и новые возможности. Лепестки роз добавляют романтическую и чувственную нотку. Теплый свет, играющий на поверхности шоколада, и нежные цвета лепестков роз создают визуальное впечатление насыщенного аромата какао и тонкий, но утонченный запах цветов. Запах шоколада, переданный через изображение, становится символом наслаждения и освобождения от консервативных норм. Он манит и соблазняет, обещая удовольствие и перемены.



Рис. 5. Кадр из фильма «Шоколад»

Исследование подтверждает важность ольфакторного искусства в кинематографе как инструмента для создания глубокого и многогранного зрительского опыта. Визуализация запахов через цвет, свет, звук и актерскую игру позволяет преодолеть ограничения экранного формата, вызывая у зрителя не только визуальные, но и обонятельные ассоциации. Анализ фильмов «Парфюмер: История одного убийства», «Амели» и «Шоколад» демонстрирует разнообразие подходов к передаче запахов — от гиперболизированных и символических до тонких и ностальгических. Эти приёмы не только обогащают восприятие, но и углубляют понимание сюжета и персонажей.

Таким образом, ольфакторное искусство в кинематографе открывает новые возможности для творчества, позволяя режиссерам создавать более иммерсивные и эмоционально насыщенные произведения. Дальнейшие исследования в этой области могут способствовать разработке универсальных методов анализа и оценки ольфакторных приёмов, что расширит их применение в современном кино.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г. Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology G.N. Boeva.

Список литературы:

1. Коняшина Е.А. Особенности использования ольфакторных коммуникаций в системе медиаобразования // Медиа. Информация. Коммуникация. 2020. № 34. URL: <http://mic.org.ru/vyp/34/34-konyashina.pdf> (дата обращения: 15.04.2025).
2. Альмусса Я. Коммуникативная функция ольфакторных образов в романах П. Зюскинда «Парфюмер» и Т. Салиха «Сезон миграции на Север» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23. Вып. 4. С. 422-429.
3. Косогорова Х.Г., Наместникова А.В. Языковая реализация концепта «запах» (на материале французской версии романа П. Зюскинда «Парфюмер: История одного убийцы») // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 2 (21). С. 204-211.
4. КиноПоиск. Как передать запах в кино // YouTube URL: https://youtu.be/sfVeyNO_wck?si=wbaS_4Ywf0lEUUJw (дата обращения: 10.04.2025).
5. Малина С.Т. Ольфакция — важный элемент невербальной семиотики // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Т. 172. 2007. С. 266-272.

References:

1. Konjashina E.A. Osobennosti ispol'zovaniya ol'faktornykh kommunikacij v sisteme mediaobrazovaniya [Features of the use of olfactory communications in the media education system]. *Media. Informacija. Kommunikacija* [Media. Information. Communication]. 2020. No. 34. URL: <http://mic.org.ru/vyp/34/34-konyashina.pdf> (date accessed: 15.04.2025).
2. Al'mussa Ja. Kommunikativnaja funkcija ol'faktornykh obrazov v romanah P. Zjuskinda «Parfjumer» i T. Saliha «Sezon migracii na Sever» [The communicative function of olfactory images in the novels by P. Suskind “Perfumer” and T. Salih “Season of migration to the North”]. *Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija: Filologija. Zhurnalistika* [Izvestia of the University of Saratov. New series. Series: Philology. Journalism]. 2023. Vol. 23. Is. 4. Pp. 422-429. (in Rus.).
3. Kosogorova H.G., Namestnikova A.V. Jazykovaja realizacija koncepta «zapah» (na materiale francuzskoj versii romana P. Zjuskinda «Parfjumer: Istorija odnogo ubijcy») [Linguistic implementation of the concept of “smell” (based on the material of the French version of P. Suskind’s novel “Perfumer: The Story of a Killer”)]. *Verkhnevolzhskij filologičeskij vestnik* [Verkhnevolzhsky philological bulletin]. 2020. No. 2 (21). Pp. 204-211. (in Rus.).
4. *KinoPoisk. Kak peredat' zapah v kino. YouTube.* URL: https://youtu.be/sfVeyNO_wck?si=wbaS_4Ywf0lEUUJw [KinoPoisk. How to convey the smell in the movie. YouTube]. (date accessed: 10.04.2025).
5. Malina S.T. Ol'fakcija — vazhnyj jelement neverbal'noj semiotiki [Olfaction is an important element of non-verbal semiotics]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]. Vol. 172. 2007. Pp. 266-272. (in Rus.).

К.А. Рубайло

ВЛИЯНИЕ АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ НА ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК БРЕНДА VERSACE

© К.А. Рубайло, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Статья посвящена изучению роли античной мифологии в формировании визуальной идентичности бренда Versace. На примере анализа логотипа с изображением Медузы Горгоны, орнаментов и дизайнерских решений в коллекциях выявляется устойчивое влияние античной культуры на творчество Джанни Версаче. Рассматривается взаимосвязь между личным опытом модельера, выросшего в регионе с богатым античным наследием, и его эстетическими предпочтениями. Подчеркивается, что античные мотивы не просто используются как декоративные элементы, но и несут в себе глубокий смысловой заряд, заложенный основателем модного дома.

Ключевые слова: Versace, античность, мифология, горгона Медуза, визуальный язык бренда.

К.А. Rubailo

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE INFLUENCE OF ANCIENT MYTHOLOGY ON THE VISUAL LANGUAGE OF THE VERSACE BRAND

This article explores the role of ancient mythology in shaping the visual identity of the Versace brand. Through an analysis of the logo featuring Medusa Gorgon, ornaments, and design solutions in the collections, it reveals the enduring influence of ancient culture on Gianni Versace's creative work. The study examines the correlation between the personal experience of the designer, who grew up in a region with a rich ancient heritage, and his aesthetic preferences. It emphasizes that ancient motifs are not simply used as decorative elements, but also carry a deep semantic charge invested by the founder of the fashion house.

Keywords: Versace, antiquity, mythology, Medusa Gorgon, brand visual language.

Versace – это не просто логотип на лейбле одежды, это целая философия. Философия, воплощающая в себе дерзость, роскошь и беспрецедентную чувственность. В мире моды, где тренды сменяют друг друга с головокружительной скоростью, Versace остается оплотом неизменного стиля, узнаваемого с первого взгляда. Это бренд, который не боится быть провокационным и черпает свое вдохновение в самых неожиданных источниках, главным из которых, бесспорно, является античная мифология, определяющая ДНК модного дома.

Джанни Версаче, основатель и гений Versace, с самого детства был погружен в мир моды и красоты. Его мать, портниха, передала ему не только умение владеть иглой и нитью, но и тонкое чувство стиля, понимание гармонии и пропорций. Однако параллельно с этим он впитывал в себя богатейшую культуру античности. Регион, где рос будущий модельер, буквально дышал прошлым: греческие руины, римские мозаики, старинные артефакты – вот среда, формировавшая эстетическое восприятие мальчика. Как говорил сам Джанни Версаче, «когда ты рождаешься в таком месте, как Калабрия, и окружен такой красотой, как римские термы и греческие развалины, ты не можешь устоять перед влиянием классического прошлого» [1].

Из-за сильной тяги к рисованию родители думали, что Джанни станет выдающимся архитектором, однако он выбрал другой путь. В возрасте 22 лет Версаче представил миру свою первую модную коллекцию и моментально заявил о себе как о талантливом дизайнере. Несколько лет он работал с такими брендами, как Florentine Flowers, Santa Margherita, Genny, Callaghan and Complice, пока в 1973 г. не получил собственный лейбл – Complice Versace в Callaghan and Complice. В 1974 г. под этим лейблом он разработал коллекцию из натуральной кожи, а к 1976 г., совместно со братом Санто и младшей сестрой Донателлой, решил открыть собственный модный дом.

28 марта 1978 года мир увидел первую фирменную коллекцию Versace, которая произвела в индустрии эффект разорвавшейся бомбы. Это было не просто дефиле, а настоящий манифест нового стиля, в котором смелые силуэты, яркие цвета и неприкрытая чувственность бросали вызов общепринятым нормам. Благодаря новаторскому подходу и легко узнаваемому, броскому логотипу, Versace стремительно завоевал популярность и прочно закрепился в мире глянца и гламура [5].

Эмблему для своего модного дома [Рис. 1.] модельер разработал самостоятельно, вдохновляясь детскими воспоминаниями. Еще будучи ребенком, он был поражен красотой настенного рисунка с изображением Медузы Ронданини [Рис. 2]. Этот образ, запечатлевшийся в его памяти, стал отправной точкой для создания не только фирменного знака, но и одного из самых узнаваемых логотипов в фэшн-индустрии [2].



Рис. 1. Логотип Версаче



Рис. 2. «Медуза Ронданини»

Героиня лейбла Версаче, Медуза Горгона, – одна из самых трагичных фигур в греческой мифологии. Ее история – это не сказка о чудовище, а, скорее, болезненное повествование о несправедливости и предательстве. Древние легенды гласят, что Медуза была женщиной редкой красоты с восхитительными волосами, ниспадавшими золотым каскадом по стройному стану. Но именно эта красота, по роковой иронии судьбы, сыграла с Медузой злую шутку и стала главной причиной её несчастий.

Бог морей Посейдон воспылил к девушке жгучей страстью и, превратившись в птицу, надругался над ней в храме Афины, куда несчастная бросилась в поисках защиты от могущественного олимпийца. Возмущенная святотатством, Афина, вместо того чтобы наказать виновника, обрушила свой гнев на беззащитную жертву. Она превратила прекрасные волосы Медузы в клубок ядовитых змей, а ее взгляд – в смертельное проклятие: любой, кто осмелится посмотреть ей в глаза, немедленно превратится в камень. Образ прекрасной смертной навсегда исчез, уступив место облику чудовища, вызывающего лишь ужас и отвращение. Медуза стала изгоем, обреченным на вечное одиночество. Ее пристанищем стала заброшенная, мрачная пещера, затерянная где-то на краю обитаемого мира, а единственным напоминанием о былой жизни – безмолвные каменные статуи тех, кто осмелился взглянуть в глаза горгоны. В этом мрачном уединении, вдали от света и надежды, несчастная влачила свое проклятое существование, пока однажды на ее пути не появился отважный герой Персей, который в ходе жестокой битвы отрубил Медузе голову, подарив ей тем самым долгожданный покой [3].

Вопреки ужасающе-трагическому флеру истории и жутковатой славе горгонейонов – масок-талисманов с изображением главы Медузы Горгоны, Джанни Версаче увидел в этом образе нечто большее, чем просто отталкивающий символ. Он отказался от изображения чудовищного образа, выбрав более утонченный и загадочный вариант – Медузу Ронданини, запечатанную в момент ее трагической трансформации. В отличие от более поздних интерпретаций мифа, где Медуза предстает отвратительным монстром, в скульптуре Ронданини она сохраняет свою пленительную красоту. Ее лицо излучает спокойствие и умиротворение, черты лица совершенны, а змеи, вплетенные в волосы, кажутся лишь легким намеком на наложенное на нее проклятие. Во взгляде Медузы Ронданини нет ни злобы, ни напряжения, лишь глубокая печаль и осознание своей трагической судьбы, что делает этот образ еще более трогательным и запоминающимся.

Образ Медузы стал для Версаче символом неотразимой силы притяжения, способности парализовать любого, кто осмелится поддаться искушению и взглянуть в глаза неминуемому. Как говорил сам Джанни, «Медуза символизирует красоту и роковые чары. Она в прямом смысле парализует и гипнотизирует». Для модельера Горгона стала мощной метафорой, отражающей суть его творчества, ведь мэтр стремился создавать одежду, которая пленяет воображение и притягивает взгляды своей красотой и роскошью. Он хотел, чтобы его творения обладали той же неотвратимой силой притяжения, что и взгляд Медузы, заставляя мир замирать в восхищении.

Сравнивая эстетику символа Versace с эмблемами других модных домов, можно отчетливо увидеть, что в Медузе заключена темная и, в какой-то степени, «стервозная» энергетика, отличающая ее других брендов. Эта разница прослеживается даже в выборе муз брендов: Versace сотрудничает с такими яркими и сильными личностями, как Наоми Кэмпбелл, Белла Хадид и Синди Кроуфорд (рис. 3), в то время как, например, Chanel отдает предпочтение более утонченным и нежным образам, таким как Кира Найтли или Лили-Роуз Депп [Рис. 4] [4].



Рис. 3. Белла Хадид Рис. 4. Кира Найтли

Еще одним ключевым элементом, формирующим ДНК модного дома и отсылающим к античному наследию, является греческий меандр [Рис. 5]. Этот геометрический узор, состоящий из непрерывной линии прямоугольных фигур, символизирует вечность, бесконечность, постоянство и неразрывную связь между прошлым и будущим. В коллекциях Versace меандр находит свое применение повсеместно: от отделки одежды (подолы платьев, края пиджаков, манжеты рубашек) до украшения аксессуаров (ремни, сумки, обувь, очки), ювелирных изделий (браслеты, кольца, серьги) и даже в дизайне интерьеров бутиков Versace. Вариативность исполнения поражает: от роскошного золота и благородного серебра до изысканной вышивки и ярких принтов.

Для бренда меандр является не просто декоративным элементом, а своего рода заявлением о приверженности к истокам и традициям. Он создает ощущение гармонии и баланса, напоминая о величии античной архитектуры и выступая своеобразным мостом, соединяющим современную моду с древней культурой. Неслучайно меандр можно увидеть даже в логотипе Versace, что подчеркивает его ключевую роль в формировании визуальной идентичности бренда [1].



Рис. 5. Меандр или греческий ключ

Помимо культового образа Медузы и сложного орнамента меандра, в символике Versace также заметна лаконичная буква «V», часто украшающая сумки и другие аксессуары. Эта деталь не только является отсылкой к первой букве фамилии-основателя бренда, но и перекликается с древнеримским понятием «Virtus» (от латинского «доблесть»), обозначающим систему ценностей, присущих настоящим аристократам (наличие мужества, доблести, высоких моральных качеств). Взяв за основу эти добродетели, Версаче трансформировал их в концепцию внутренней силы и уверенности, которые бренд стремится дарить своим клиентам [2].

Глубокое восхищение Джанни Версаче античным миром, конечно же, нашло яркое воплощение и в его творчестве. Ранние коллекции Дома Versace откровенно демонстрируют влияние классического греко-римского искусства. Модельер искусно использовал драпировки и складки, характерные для плащей и туник того времени, а также применял металлизированные ткани, словно воссоздавая облачения римских гладиаторов [Рис. 6], [4].



Рис. 6. Versace. Весна/лето 1994

Увлечение античным миром не покинуло Дом Versace и после трагической гибели его основателя. Дизайнеры, и особенно сестра Джанни, Донателла Версаче, продолжили обращаться к богатому наследию прошлого, найдя в нем неиссякаемый источник вдохновения. Так, например, коллекция осень/зима 2003 года была полностью посвящена мифу о Персее и Андромеде. История самоотверженной любви и героической отваги нашла свое отражение в изысканных и одновременно смелых решениях, представленных в коллекции [Рис. 7], [5].



Рис. 7. Versace. Осень/зима 2003

Использование античных мотивов было для Версаче не просто декоративным приемом, а способом передать определенное послание. Он верил, что одежда должна не только украшать человека, но и вдохновлять его, наделять его силой и уверенностью. Обращаясь к образам прошлого, Версаче хотел, чтобы его клиенты чувствовали себя частью великой истории, ощущали в себе дух свободы, творчества и непобедимой силы [6].

Эта философия, словно золотая нить, пронизывала все его творчество, от роскошных вечерних туалетов до лаконичных повседневных образов. Он создал неповторимый стиль, в котором классическая элегантность гармонично сочеталась с бунтарским духом, порождая эффектное, запоминающееся сочетание, которое и по сей день восхищает и вдохновляет дизайнеров по всему миру. Для Джанни Версаче античность была не просто богатым источником вдохновения, но и своеобразным ключом к созданию красоты, неподвластной времени, красоты, которая заключает в себе силу, величие и бесконечную гармонию. В этом, пожалуй, и заключается секрет неугасающей популярности Versace, чьи творения и сегодня продолжают пленять сердца ценителей высокого стиля.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. Григорьева Т. Джанни Версаче – знаток искусства // «Жить в стиле Marbella», информационный журнал Коста дель Соль MarbellaRu Новости в Испании. URL: <https://marbellaru.es/novosti/dzhanni-versache-znatok-iskusstva/> (дата обращения: 10.04.2025)
2. Новик В.И. История создания бренда Версаче // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: Материалы V международной научной конференции. Т. 3. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. С. 259-263.
3. Горгона Медуса // Химера. Образовательный и исследовательский портал об искусстве древнего Средиземноморья. URL: <https://chimeraproject.ru/> (дата обращения 10.04.2025)
4. Versace. ДНК бренда // MERCURY ACADEMY. URL: https://academyfd.tilda.ws/versace_dna (дата обращения: 10.04.2025)

5. Versace. История дома // Antonovych Home. URL: <https://www.antonovych-home.kz/novosti/versace-istoriya-doma/> (дата обращения: 10.04.2025)
6. Эволюция символики бренда Versace: от мифологии к современности // HSE ART AND DESIGN SCHOOL НИУ ВШЭ 2022-2025. URL: <https://designschool.am/project/8dbd8dda2a0b4396ae68a59c38f00b05> (дата обращения: 10.04.2025)

References:

1. Grigor'eva T. Dzhanni Versache – znatok iskusstva [Gianni Versace - art connoisseur]. «Zhit' v stile Marbella», informacionnyj zhurnal Kosta del Sol MarbellaRu Novosti v Ispanii [“Live in the style of Marbella, “Costa del Sol information magazine MarbellaRu News in Spain]. URL: <https://marbellaru.es/novosti/dzhanni-versache-znatok-iskusstva/> (date accessed: 10.04.2025)
2. Novik V.I. Istoriya sozdanija brenda Versache [History of the creation of the Versace brand]. *Gumanitarnye nauki v sovremennoy vuzze: vchera, segodnya, zavtra: Materialy V mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii* [Humanities in a modern university: yesterday, today, tomorrow: Materials of the V international scientific conference]. Vol. 3. Sankt-Peterburg. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennykh tekhnologii i dizajna, 2022. Pp. 259-263. (in Rus.).
3. Gorgona Meduza [Gorgon Medusa]. *Himera. Obrazovatel'nyj i issledovatel'skij portal ob iskusstve drevnego Sredizemnomor'ja* [Chimera. Educational and research portal on the art of the ancient Mediterranean]. URL: <https://chimeraproject.ru/> (date accessed: 10.04.2025)
4. Versace. DNK brenda [Versace. DNA brand]. *MERCURY ACADEMY* [MERCURY ACADEMY]. URL: https://academyfd.tilda.ws/versace_dna (date accessed: 10.04.2025)
5. Versace. Istoriya doma [Versace. History of the house]. *Antonovych Home* [Antonovych Home]. URL: <https://www.antonovych-home.kz/novosti/versace-istoriya-doma/> (date accessed: 10.04.2025)
6. Jevoljucija simboliki brenda Versace: ot mifologii k sovremennosti [Evolution of Versace brand symbolism: from mythology to modernity]. *HSE ART AND DESIGN SCHOOL NIU VSh'e 2022-2025*. [HSE ART AND DESIGN SCHOOL HSE 2022-2025]. URL: <https://designschool.am/project/8dbd8dda2a0b4396ae68a59c38f00b05> (date accessed: 10.04.2025)

УДК 769.2–053.2:7.036:004

Ф. С. Светлаков

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ДЕТГИЗА НА ФОРМИРОВАНИЕ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО ПОЧЕРКА ВЛАДИМИРА КОНАШЕВИЧА

© Ф. С. Светлаков, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Статья посвящена исследованию влияния творчества художников Детгиза, в частности Владимира Лебедева, на

формирование уникального иллюстративного стиля Владимира Конашевича. В контексте указанной проблематики рассматриваются как культурологические, так и художественные аспекты этого влияния, в том числе роль новых идей в переосмыслении традиционной детской книжной графики. Особое внимание уделено синтезу инновационных изобразительных приемов и традиционной декоративности

в работах Конашевича, которому способствовало активное сотрудничество мастера с ведущими иллюстраторами издательства. Статья демонстрирует, как под влиянием различных художественных направлений Конашевич создал свой уникальный стиль, сочетающий экспериментальные и традиционные изобразительные приемы.

Ключевые слова: Владимир Конашевич, Детгиз, авангард, иллюстрация, книжная графика

F. S. Svetlakov

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE INFLUENCE OF DETGIZ ARTISTS ON THE FORMATION OF VLADIMIR KONASHEVICH'S ILLUSTRATIVE STYLE

The article is devoted to the study of the influence of Detgiz artists, particularly Vladimir Lebedev, on the formation of Vladimir Konashevich's unique illustrative style. Within the context of this issue, both cultural and artistic aspects of this influence are examined, including the role of new ideas in rethinking traditional children's book graphics. Special attention is paid to the synthesis of innovative visual techniques and traditional decorativeness in Konashevich's works, which was facilitated by his active collaboration with leading illustrators of the publishing house.

The article demonstrates how, under the influence of various artistic movements, Konashevich developed his unique style, combining experimental and traditional visual techniques.

Keywords: Vladimir Konashevich, Detgiz, avant-garde, illustration, book graphics.

В 1920-е годы, несмотря на сложные экономические условия, в СССР наблюдался активный рост издательской деятельности. Создание специализированных издательств, таких как Государственное издательство (ГИЗ), позже преобразованное в Детгиз (1933 год), стало важным шагом в развитии детской литературы. В этот период появились новые форматы изданий: книги для самых маленьких, учебные пособия, научно-популярные журналы и даже комиксы. Однако к концу десятилетия, с началом коллективизации и индустриализации, экономическая ситуация ухудшилась, что привело к сокращению тиражей и усилению контроля над содержанием изданий.

Спустя десятилетие государство уже взяло издательскую деятельность под полный контроль. Детские книги и журналы стали частью плановой экономики, что повлекло за собой стандартизацию как содержания, так и оформления. Тем не менее, именно в этот период были созданы многие классические произведения советской детской литературы, такие как «Дядя Стёпа» Сергея Михалкова и «Волшебник Изумрудного города» Александра Волкова. Детская книга рассматривалась как важный инструмент воспитания «нового человека» – строителя социалистического общества. Советская власть уделяла особое внимание идеологическому содержанию литературы для детей, стремясь привить им коллективизм, трудолюбие и отторжение «буржуазных пережитков».

В этот период происходят радикальные изменения в изобразительном искусстве. Революция 1917 года не только изменила политический строй, но и дала мощный импульс для переосмысления роли художника в обществе. Одной из ключевых тенденций стал переход от станкового искусства к пространственному, где произведение выходило за пределы двухмерной плоскости и становилось частью окружающей среды. Это было связано с поисками новой эстетики, отвечающей духу времени, а также с идеей динамики как отражения стремительных изменений в обществе.

До прихода в издательство ГИЗ, творческий путь Конашевича отмечен рядом важных этапов, сформировавших его художественную индивидуальность. После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества в 1914 году он погрузился в насыщенную культурную жизнь дореволюционной России. Художник сотрудничал с различными журналами и театрами, создавая иллюстрации и эскизы, которые демонстрировали его растущее мастерство в работе с линией и формой. В этот период он также экспериментировал с книжной иллюстрацией, постепенно вырабатывая уникальный подход, сочетавший повествовательную ясность с декоративной изысканностью.

Ранний этап творчества Конашевича был тесно связан с его увлечением художественными течениями предшествующего периода, включая модерн, символизм и эстетические принципы «Мира искусства». Его работы в эти годы отражали интерес к повествовательности и стремление создавать образы, которые находили отклик как у детей, так и у взрослых.

Период 1920-х годов, отмеченный относительной свободой художественных экспериментов, стал временем активного диалога Конашевича с авангардными течениями. Под влиянием конструктивистов он начал экспериментировать с упрощением форм, использованием ярких цветовых пятен и динамичной композицией. Однако, в отличие от радикальных функционалистов, Конашевич сохранял связь с традиционной графикой, что позволило ему создать уникальный стиль, сочетающий новаторство и ясность нарратива [1].

События после 1917 года стали поворотным моментом, перенаправившим творчество Конашевича от камерной графики к созданию детской книги как инструмента социальных преобразований. Сотрудничество с Госиздатом (ГИЗ), позволило ему переосмыслить роль художника в условиях новых изобразительных требований. В этом проявилась его уникальная способность превращать внешние ограничения в ресурс для творчества, сохраняя при этом индивидуальный стиль [2].

Среди художников выделялись такие яркие представители, как главный редактор ГИЗа Владимир Лебедев, Вера Ермолаева и Евгений Чарушин. Эти художники, объединенные общими творческими принципами, стремились создать новый визуальный язык, который бы соответствовал духу революционного времени.

Стиль Лебедева формировался под влиянием ключевых направлений авангардного искусства, таких как супрематизм и конструктивизм. Однако, в отличие от многих современников, он сумел адаптировать эти идеи для детской аудитории, сохранив при этом их художественную ценность. Основой его подхода стала геометризация форм, которая позволяла создавать узнаваемые и выразительные образы.

Одним из наиболее ярких примеров творчества Лебедева является его сотрудничество с поэтом Самуилом Маршаком. Книги, созданные в этом тандеме, стали настоящими манифестами авангардной эстетики в детской литературе. В книге «Цирк» (1925) Лебедев мастерски передал атмосферу представления на арене, используя динамичные композиции и контрастные цвета. Его иллюстрации не просто сопровождают текст, но и становятся самостоятельными визуальными высказываниями, наполненными юмором и игрой. В работе «Мороженое» (1925) художник использовал яркие, почти плакатные цвета и простые формы, чтобы передать радость и легкость летнего дня. Иллюстрации Лебедева здесь становятся не только украшением, но и важным элементом повествования. В книге «Слонёнок» Редьярда Киплинга (1926) Лебедев создал запоминающиеся образы животных, используя геометрические формы и локальные цветовые включения.

Вера Ермолаева, будучи одной из немногих женщин-художниц, работавших в этот период, сумела создать уникальный стиль, который сочетал в себе наивную непосредственность и глубокое понимание художественной формы. Ее работы для «Детгиза» отличались не только визуальной выразительностью, но и особым вниманием к детскому восприятию. Ермолаева стремилась к тому, чтобы ее иллюстрации были не просто украшением текста, а самостоятельными художественными высказываниями, способными увлечь ребенка, пробудить его воображение и эмоциональный отклик. В этом контексте особенно примечательна ее авторская книга «Собачки», которая стала

своего рода манифестом ее творческого метода. Она экспериментировала с формой книги, используя нестандартные форматы и приемы верстки. Ее иллюстрации часто выходили за рамки традиционного книжного пространства, создавая ощущение игры и интерактивности. Это особенно важно в контексте детской литературы, где визуальный ряд играет ключевую роль в восприятии текста.

Евгений Чарушин, известный своими анималистическими иллюстрациями и рассказами, привнес в издательское сообщество любовь к природе, внимание к мелочам и натуралистическим зарисовкам, что сделало его работы особенно популярными среди юных читателей. И художник и писатель, он создавал иллюстрации, которые не просто дополняли текст, но и становились самостоятельными визуальными историями. Его зарисовки отличались удивительной точностью и наблюдательностью. Каждая линия, каждый штрих в его работах передавали характер и повадки животных, будь то пушистый медвежонок, грациозная лиса или неуклюжий птенец. Однако, в отличие от традиционных натуралистических изображений, Чарушин использовал и авангардные методы, чтобы сделать свои иллюстрации более динамичными и эмоционально насыщенными.

Эти художники адаптировали идеи авангарда для детской аудитории. Их работы стали важным этапом в развитии советской книжной графики, оказав влияние на многих мастеров, включая Владимира Конашевича. Под влиянием этих авангардных идей Конашевич начал экспериментировать с упрощением форм, использованием ярких цветовых пятен и динамичной композиций. Ярким примером этого периода является «Октябрьская книжка для детей» (1927). Она не была издана, но эскизы до сих пор хранятся в фонде рисунка Государственного Русского музея.

Иллюстрации Владимира Конашевича 1920-х годов к произведениям Самуила Маршака, таким как «Пожар» (1923) и «Сказка о глупом мышонке» (1925), являются ярким примером синтеза авангардных приемов и традиционной книжной графики. В этих работах художник активно использовал упрощенные, почти плакатные формы, что было характерно для авангардного искусства 1920-х годов. Композиции Конашевича строились на контрасте крупных цветовых пятен и четких выразительных линиях, что придавало его иллюстрациям динамичность. Например, в «Пожаре» он мастерски передал драматизм ситуации через резкие контрасты красного и черного, создавая ощущение тревоги и движения. В «Сказке о глупом мышонке» художник использовал мягкие, пастельные тона, подчеркивая лиричность и наивность сюжета, что делало книгу особенно привлекательной для детской аудитории [3].

Однако в отличие от Владимира Лебедева, который часто прибегал к радикальным авангардным решениям, Конашевич сохранял связь с традиционной графикой и декоративностью. Его работы отличались большей повествовательностью и реалистичностью, что делало их более эмоционально насыщенными и доступными для детей. Например, в иллюстрациях к «Сказке о глупом мышонке» Конашевич тщательно прорабатывал детали, создавая узнаваемые и теплые образы животных. Это сочетание авангардной смелости и традиционной изысканности стало одной из ключевых особенностей его стиля.

Сотрудничество с Лебедевым и другими художниками ГИЗа оказало значительное влияние на формирование стиля Конашевича. Под их влиянием он начал уделять больше внимания плоскостности изображения и конструктивистским элементам. В его работах появились характерные для авангарда черты: геометризация форм, игра с пропорциями, использование контрастных цветов и минималистичных линий. Тем не менее, Конашевич не просто копировал приемы своих коллег, а творчески переосмысливал их. Например, в его работах часто присутствовали элементы декоративности, такие как орнаменты и узоры, особый тип шрифта, словно написанного от руки – все это добавляло иллюстрациям привлекательности и теплоты.

Иллюстрации Владимира Конашевича к произведениям Самуила Маршака, литературного редактора ГИЗа, («Детки в клетке», «Почта» и др.) являются не только ярким примером синтеза авангардных приемов и традиционной книжной графики, но и важной вехой в истории советской детской литературы. В этих работах Конашевич мастерски сочетал упрощенные, почти плакатные формы с насыщенными цветами, что было характерно для авангардного искусства 1920-х годов [4]. Однако, в отличие от своих соратников – экспериментаторов, Конашевич сохранял связь с традиционной графикой и декоративностью. Его работы отличались большей повествовательностью, мягкостью и реалистичностью, что делало их более эмоционально насыщенными и доступными для детской аудитории.

Особое место в творчестве Конашевича занимает его сотрудничество с Корнеем Чуковским, которое началось в 1920-х годах. Их знакомство стало важным этапом в формировании стиля художника. Чуковский, будучи не только писателем, но и тонким ценителем искусства, сразу оценил уникальный талант Конашевича. Их первая совместная работа – иллюстрации к книге «Мойдодыр» (1923) – стала классикой советской детской литературы. Сотрудничество с Чуковским продолжилось в таких знаковых изданиях, как «Айболит» (1925) и «Тараканище» (1927). В иллюстрациях к «Айболиту» Конашевич создал яркие, запоминающиеся образы животных, которые стали неотъемлемой частью визуального восприятия текста. Его работы отличались вниманием к деталям и теплотой, что делало их особенно привлекательными для детей. В «Тараканище» художник использовал элементы гротеска и юмора, подчеркивая сатирический характер произведения.

Сотрудничество с Чуковским также способствовало развитию у Конашевича чувства ритма и динамики, что было особенно важно для иллюстрации стихотворных текстов. Художник научился передавать в своих работах не только содержание, но и настроение произведения, создавая иллюстрации, которые становились самостоятельными художественными высказываниями.

Литературный стиль Чуковского сам по себе уникален, так как выстроен на экспериментах с формой, ритмом и образностью, что во многом перекликается с идеями авангарда. Эти особенности нашли отражение в иллюстрациях Конашевича, который сумел визуально воплотить характер этих текстов.

Стихи Чуковского отличаются невероятной ритмической энергией. Например, «Мойдодыр» с его стремительным развитием сюжета, повторами и восклицаниями создает ощущение перформанса, где текст становится

частью визуального и звукового действия. Чуковский часто прибегал к гротеску и гиперболе, создавая яркие, почти сюрреалистические образы [5]. Эти элементы характерны и для авангардного искусства, которое стремилось к преувеличению и искажению форм для передачи эмоций и идей. Конашевич, работая с текстами Чуковского, использовал аналогичные приемы в своих иллюстрациях, подчеркивая необычность сюжетов. Его персонажи часто имеют фантазийные черты, что делает их одновременно смешными и запоминающимися [6].

Чуковский, как и авангардисты, стремился к созданию искусства, доступного массовому зрителю. Его стихи, наполненные юмором и понятными образами, были рассчитаны на детскую аудиторию, но при этом не теряли своей художественной ценности. Конашевич, оформляя книги Чуковского, также ориентировался на массового читателя. Его иллюстрации отличались простотой и выразительностью, что делало их понятными и привлекательными для детей. Это соответствовало идеям авангарда, выступающего инструментом преобразования общества, где книга становится средством воспитания и просвещения.

Несмотря на авангардный характер стихов Чуковского, в них всегда присутствовала связь с традиционной культурой – фольклором, сказками, народными образами. Конашевич, иллюстрируя эти произведения, также сочетал авангардные приемы с традиционной декоративностью. Например, в иллюстрациях к «Федориному горю» он использовал элементы народного орнамента, что добавляло работам теплоты и узнаваемости. Конашевич не просто иллюстрировал тексты, но и создавал визуальный эквивалент их ритма, динамики и образности.

Несмотря на влияние авангарда, Конашевич всегда сохранял свою уникальную манеру, сочетая изобразительную смелость экспериментальных стилей с традиционной изысканностью.

Сотрудничество с художниками Детгиза, особенно с Владимиром Лебедевым, стало для Конашевича важным этапом в формировании его художественного почерка. Авангардные идеи, которыми он вдохновлялся в этот период, позволили ему расширить художественный потенциал и создать иллюстрации, сочетающие в себе новаторство и традицию. Его работы стали не только отражением эпохи, но и важным вкладом в развитие советской детской книги, сохранившим свою актуальность и художественную ценность до наших дней.

Научный руководитель: доцент кафедры бренд-коммуникаций, к. и., Андреева В. А.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Brand Communications, Candidate of Art History, Andreeva V. A.

Список литературы:

1. Конашевич, В. О себе и своем деле: воспоминания, статьи, письма / Владимир Михайлович Конашевич; сост. Ю. Молок. – М.: Детская литература, 1968. – 496 с.
2. Молок, Ю. Владимир Михайлович Конашевич. – Л.: Художник РСФСР, 1969. – 336 с.
3. Герчук, Ю. Художник В. Конашевич делает книгу / Избранные детские книги советских художников. – М.: Советский художник, 1988. – 48 с.
4. Ушакин, С. Аэроплан вместо крестика, или как работать глазу // Детские чтения, 2019. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aeroplan-vmesto-krestika-ili-kak-rabotat-glazu> (дата обращения: 12.03.2025).
5. Двойнишникова М. П., Семьян Т. Ф., Смышляев, Е. А. ТРАДИЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДА В ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ // Культура и текст, 2022. – №4 (51). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-russkogo-avangarda-v-detskoy-poezii> (дата обращения: 12.03.2025).
6. Штейнере, С. Авангард и построение нового человека: искусство советской детской книги 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 256 с. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал, 2003. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2003-02-009-shteynere-s-avangard-i-postroenie-novo-go-cheloveka-iskusstvo-sovetskoy-detskoy-knigi-1920-h-godov-m-novoe-lit-obozrenie-2002-256-s> (дата обращения: 12.03.2025).

References:

1. Konashevich, V. O sebe i svoem dele: vospominaniya, stat'i, pis'ma / Vladimir Mikhailovich Konashevich; sost. Yu. Molok. – M.: Detskaya literatura, 1968. – 496 s.
2. Molok, Yu. Vladimir Mikhailovich Konashevich. – L.: Khudozhnik RSFSR, 1969. – 336 s.
3. Gerchuk, Yu. Khudozhnik V. Konashevich delaet knigu / Izbrannye detskie knigi sovetsskikh khudozhnikov. – M.: Sovetskii khudozhnik, 1988. – 48 s.
4. Ushakin, S. Aeroplan vmesto krestika, ili kak rabotat' glazu // Detskie chteniya. – 2019. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aeroplan-vmesto-krestika-ili-kak-rabotat-glazu> (data obrashcheniya: 12.03.2025).
5. Dvoynishnikova M. P., Semyan T. F., Smyshlyaev, E. A. TRADITSII RUSSKOGO AVANGARDA V DETSKOI POEZII // Kul'tura i tekst. 2022. – №4 (51). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-russkogo-avangarda-v-detskoy-poezii> (data obrashcheniya: 12.03.2025).
6. Shteinere, S. Avangard i postroenie novogo cheloveka: iskusstvo sovetsskoi detskoi knigi 1920-kh godov. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. – 256 s. // Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 7, Literaturovedenie: Referativnyi zhurnal, 2003. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2003-02-009-shteynere-s-avangard-i-postroenie-novo-go-cheloveka-iskusstvo-sovetskoy-detskoy-knigi-1920-h-godov-m-novoe-lit-obozrenie-2002-256-s> (data obrashcheniya: 12.03.2025).

Ю.Е. Сивкова, Т.Ю. Чужанова

МАТЕРИАЛЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИХ ХУУРОВ ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

© Ю.Е. Сивкова, Т.Ю. Чужанова, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Рассматриваются тюрко-монгольские хууры (смычковые хордофоны – семейство виол) из двух коллекций: культура народов Сибири и Дальнего Востока и культура народов Средней Азии и Казахстана Российского Этнографического музея. Исследованы материалы и техника изготовления хордофонов, *орнаментальные мотивы декора корпуса и деки*.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, хордофоны, хуур, Российский этнографический музей, Сибирь и Дальний Восток, Средняя Азия

Y.E. Sivkova, T.Yu. Chuzhanova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

MATERIALS OF MUSICAL INSTRUMENTS OF TURKIC-MONGOLIAN KHUURS FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

The Turkic-Mongolian khuurs (bowed chordophones – the viol family) from two collections of the Russian Ethnographic Museum are considered: the culture of the peoples of Siberia and the Far East and the culture of the peoples of Central Asia and Kazakhstan. The materials and techniques for making chordophones, ornamental motifs of the body and soundboard have been studied.

Keywords: musical instruments, chordophones, khuur, the Russian Museum of Ethnography, Siberia and the Far East, Central Asia

Актуальность. Современное изготовление народного музыкального инструмента хуура имеет огромный потенциал развития в будущем и востребован в музыкальной среде. Традиционная народная культура является частью мировой культуры и сохраняет архаические элементы, имеет прикладной характер. Традиционные музыкальные инструменты – неотъемлемый элемент народного быта – являются носителем традиций и предметами материальной культуры. Изучение народных инструментов способствует сохранению традиций. Наличие струнных музыкальных инструментов всегда свидетельствует о высокой культуре народа.

До настоящего времени одним из самых любимых и широко распространенных инструментов у тюрко-монгольских народов является хуур (с монгольского языка – струнный смычковый музыкальный инструмент. По систематизации Э. Хорнбостеля – К. Закса хуур относится к смычковым хордофонам). В России хууры встречаются в регионах Алтай, Тыва, Бурятия, Иркутская область. В группу народных музыкальных инструментов входит морин хуур, ставший символом музыкального народного искусства монгольских народов. По решению ЮНЕСКО морин хуур был внесен в сокровищницу культурного наследия человечества. История скрипичного музицирования на хууре своими корнями уходит в древнюю традицию игры на смычковых инструментах протомонгольских народов. Тюрко-монгольская скрипичная традиция имеет свою историю и запечатлена в этнографических инструментальных памятниках начала XX века.

Объектом исследования является музыкальный инструмент хуур, *который* относится к смычковой культуре Западной Сибири и Дальнего Востока и представляет собой сферу традиционной инструментальной музыкальной культуры.

Предмет исследования – традиционный музыкальный инструмент хуур из собрания Российского этнографического музея (РЭМ).

Изучение народных музыкальных инструментов хууров из коллекции РЭМ дает перспективу применения полученных знаний для изготовления авторского музыкального инструмента с оригинальным дизайнерским решением. После изготовления музыкального инструмента проверка качества его звучания.

В связи с тем, что изучаются подлинные народные музыкальные инструменты хууры из коллекции РЭМ, данное исследование имеет прикладной характер для изготовления экспериментального варианта хуура с этнографической достоверностью: корпус из тыквы, струны из конского волоса, кожаная передняя дека.

Главное внимание уделяется устройству конструкции музыкального инструмента:

- звукообразующие части: резонатор, гриф, струны;
- *внешний вид корпуса* (формообразование корпуса) со всеми украшениями, резьбой.

Ц е л ь и с с л е д о в а н и я : изучить материалы, декор и технологии изготовления музыкальных хууров из коллекции РЭМ, технология изготовления которых была утрачена в XX веке. В исследовании применены метод

систематизации эмпирического материала, анализ материалов используемых в изготовлении музыкальных инструментов, метод стилистического анализа, метод графической реконструкции, изучение и анализ литературы.

В результате проведенного исследования музыкальных инструментов смычковых хордофонов – уникальных этнографических памятников: изучены – смычковые хордофоны по коллекциям народов Сибири и Дальнего Востока, и народов Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. Проведен анализ формообразования смычковых хордофонов, а также исследованы используемые материалы и техника изготовления. Проанализирован рисунок хуура начала XXI века.

Согласно «Систематике музыкальных инструментов» Э. Хорнбостеля – К. Закса [1] инструменты хууры относятся к смычковым хордофонам. В систематике музыкальные инструменты распределяются по двум основным критериям:

- способ извлечения звука;
- источник звука.

Хордофон – это музыкальный инструмент, в котором элементом, издающим звук, является струна или струны, натянутые между двумя фиксированными точками. В эту группу включаются практически все струнные инструменты.

Хуур – одно - или двухструнный смычковый бурятский и монгольский инструмент. Корпус инструмента может быть трапециевидным, прямоугольным, овальным, круглым или более сложной формы. В новом «Большом академическом монгольско-русском словаре» даётся полное значения этого термина: 1. Смычковый музыкальный инструмент; 2. аман хуур – губная гармоника; 3. баян хуур – баян; 4. *морин* хуур – (монгольский народный музыкальный инструмент); 5. тоголдор хуур – рояль, пианино». Из приведенного списка выясняется, что слово «хуур» в монгольских языках первоначально обозначало музыкальный инструмент в целом [2].

Сложная многоаспектная сущность музыкальных инструментов, являющихся принадлежностью не только материальной культуры и результатом технологической обработки, но и культуры духовной, выразителями народного характера и духа, его художественного мышления, генетические истоки народных инструментов, как и народной инструментальной музыки, их теснейшая связь с традиционной обрядовой сферой буквально у всех народов мира не позволяют отнести их к какой-либо одной категории исторических первоисточников. В большей степени это относится к живым, звучащим инструментам, сохранившимся в традиционной народной практике [3].

Накопление знаний о народных музыкальных инструментах и народной инструментальной музыке происходило с древнейших времен. Практические знания о народных музыкальных инструментах возникли вместе с появлением самих инструментов и развивались в дальнейшем.

Гиджак – каракалпакский струнный (черенковый (пиколютня): смычковый) музыкальный инструмент из коллекции РЭМ: культура народов Средней Азии и Казахстана (рис. 1). Материалы, использовавшиеся в изготовлении гиджака: дерево, тыква, натуральная кожа, железо, крученый шелк, хлопчатобумажная ткань. Корпус состоит из тыквы, обтянутой кожей. Сквозь корпус проходит кованый металлический прут квадратного сечения, выполняющий функцию ножки инструмента и основы, на которую надета шейка. К расширению на ножке припаяна металлическая петля, к которой с помощью кольца привешен струнодержатель в виде металлической пластины с четырьмя отогнутыми крючками.

Ножка инструмента украшена резным геометрическим орнаментом. На металлический прут надет гриф с вырезанной колковой коробкой и декоративным навершием. Вверху грифа у основания колковой коробки сделаны прорезы для струн. С боковых сторон в колковую коробку вставлены три резных колка с округлыми рукоятками разных размеров. В колках имеется по одному отверстию для струн. В дно корпуса инструмента проколоты три небольших сквозных отверстия, образующие треугольник. Сохранилось одна полная струна и два отрывка из крученых шелковых нитей.

Бызаанчы – тувинский музыкальный четырехструнный смычковый инструмент (черенковый: пиколютня смычковая) из коллекции РЭМ: культура народов Сибири и Дальнего Востока (рис. 2). Материалы, использовавшиеся в изготовлении бызаанчы: дерево: береза, тополь, ива (тальник), кожа, конский волос. Корпус вырезан из дерева тополя в виде полого цилиндра без дна. С одной стороны, украшен резным орнаментом в виде свастики в солнечном круге. Дека из кожи козы, закреплена клеем. Гриф круглый, выточен из дерева березы, и переходит в резную колковую коробку в форме параллелепипеда. Орнамент на колковой коробке в виде четырежды повторяющегося мотива – модификации китайского знака «шоу». Головка имеет четыре сквозные отверстия, в которые вставлены длинные колки, ориентированные назад, на которые натянуты струны из некрученого конского волоса. Между декой и струнами вставлен высокий порожек трапециевидной формы. Смычок к музыкальному инструменту изготовлен из дерева тальника лукообразной формы с двумя пучками конского волоса, продетыми между струнами инструмента. Один конец смычка образует ручку, украшенную резьбой в виде ветки.



Рисунок 1. Инструмент музыкальный «Гиджак» [4] корпус из тыквы, обтянутой кожей; из коллекции РЭМ: культура народов Средней Азии и Казахстана; Каракалпаки; Туркестанский край, Сырдарьинская область



Рисунок 2. Инструмент музыкальный смычковый «Бызаанчы» [5] из коллекции РЭМ: культура народов Сибири и Дальнего Востока; Тувинцы; Россия, республика Тыва, г. Кызыл

Игил – тувинский струнный музыкальный инструмент (шейковый: смычковый) из коллекции РЭМ: культура народов Сибири и Дальнего Востока (рис. 3). Материалы, использовавшиеся в изготовлении игила: дерево – лиственница, береза; искусственные нити; натуральная кожа (коза, бык); соболий мех. Корпус изготовлен из цельного куска лиственницы, выточенного в форме заостренного книзу овального ковша, переходящего в шейку. Шейка закачивается резной головкой в виде головы. Уши сделаны из двух кусочков светлой кожи листовидной формы. Колки крупные, вырезанные из березового дерева, восьмигранные в разрезе, вставлены в сквозные отверстия колковой коробки. Дека изготовлена из кожи козы. Струны сделаны из белой лески. Инструмент имеет две подставки, вырезанные из березы: порожек прямоугольной формы, поддерживает струны в верхней части шейки, и подставка трапецевидной формы, вставленная между струнами и декой. Между струнами и декой под подставкой вставлен кусочек шкурки соболя для придания большей мягкости звучанию.



Рисунок 3. Инструмент музыкальный «Игил» (игиль) [6]; из коллекции РЭМ: культура народов Сибири и Дальнего Востока; Тувинцы; Россия, республика Тыва, г. Кызыл



Рисунок 4. Инструмент музыкальный струнный смычковый «Морин хуур» [7]; из коллекции РЭМ: культура народов Сибири и Дальнего Востока; Монголы; Монголия, г. Нийслэл-Хурэ

Морин хуур – монгольский струнный смычковый музыкальный инструмент (черенковый: пиколотня смычковая) из коллекции РЭМ: культура народов Сибири и Дальнего Востока (рис. 4). Материалы, использовавшиеся в изготовлении морин хуура: дерево, натуральная кожа, конский волос, краска, клей, металл. Корпус инструмента трапецевидный с закругленными верхними углами, через корпус проходит прямоугольного сечения стержень, переходящий в длинный гриф с головкой. Стержень, гриф и колковая коробка вырезаны из цельного куска древесины.

Корпус состоит из шести склеенных дек, на задней деке вырезаны сквозные отверстия резонатора в форме круга. Струнодержатель прикреплен к выходящему из нижней деки стержню.

Гриф плоский с лицевой части и округлый сзади, имеет навершие в виде вырезанных голов драконоподобного существа Лу и коня. Лицевая часть колковой коробки вырезана в виде головы дракона с белыми рогами, развешиваемыми волосами, украшением на лбу и открытым ртом. Колки овальные, слегка заостренные по форме. Сквозные отверстия для крепления струн вытесаны. Верхняя часть вырезана в виде лошадиной шеи и загнута вниз головы с зубастой пастью. Лошадь в упряжи и украшении. В основе резного изображения ушей сделано небольшое сквозное отверстие для подвижного крепления. Глубоко в открытой пасти находится укрепленный поперек металлический стержень, к которому прикреплен резной язык. Очевидно, во время игры на инструменте эти детали (уши и язык) приходили в движение. Корпус инструмента, гриф, мостик окрашены в красный, оранжевый, желтый, белый, зеленый, коричневый и черный цвета. Орнамент геометрический и растительный.

В большинстве источников указывается на использование кожи (конской) для изготовления деки морин хуура, что соответствует старинному варианту традиционного инструмента. На сегодняшний день на территории Бурятии и Монголии большее распространение получил морин хуур с деревянной декой, изготовленной из ели, реже из других пород деревьев.

Применение древесины для изготовления дек современного морин хуура обусловлено несколькими причинами: наличием исторических традиционных прототипов; акустической необходимостью увеличения интенсивности звука в концертно-исполнительской практике; стремлением музыкальных мастеров Монголии обогатить звук [8].

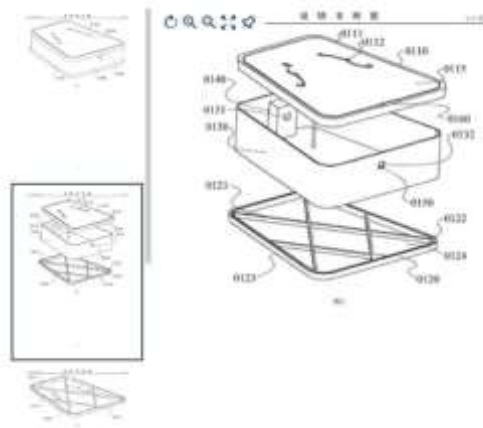


Рисунок 5. Рисунок морин хуура. Патент № CN106782434A Ма Libin Китай, 2017 [9]

Корпус современного хуура (рис. 5) – составной: верхняя и нижняя деревянная дека имеет рейки для предотвращения искривления древесины. Толщина дек 5 мм по краям и 3 мм в середине. Имеют эфы по типу скрипичных и душку – круглую деревянную палочку, которая соединяет собой переднюю и заднюю дека, является важным элементом, влияющим на звук, так как обеспечивает резонанс, передавая колебания. Это помогает многократно усилить звук, что особенно важно для инструментов, на которых играют на сцене. Гриф не претерпел особых изменений, колковая коробка либо имеет традиционную конструкцию, либо виолончельные колки с перфорацией для улучшения держания натяжения струн.

Заключение. Результаты проведенного исследования струнных смычковых музыкальных инструментов как народной традиции в целом дают мощный импульс для изготовления авторского изделия в дальнейшем. В перспективе планируется изучить использование смычковых хордофонов в современной жизни: реконструировать технологии изготовления с использованием различных материалов в народных музыкальных инструментах – хууров.

Список литературы

1. Хорнбостель Э.М фон, Закус К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1987. С. 229–261.
2. Дугаров Д. С. О традиционных народных инструментах бурят // Традиции и современность в народной музыке Евразии. Улан-Удэ. 2006. С. 9–18.
3. Галайская Р.Б. Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментария. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1987. С. 216–228.
4. Инструмент музыкальный «Гиджак». Российский Этнографический музей. **Официальный сайт.** URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/140912?rubrics=14023_895729&fund=929301&index=5 (дата обращения: 05.10.2023).
5. Инструмент музыкальный смычковый «бызаанчы». Российский Этнографический музей. **Официальный сайт.** URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/732445?page=5&rubrics=14023_895729&index=239 (дата обращения: 05.10.2023).

6. Инструмент музыкальный «Игил» (игиль). Российский Этнографический музей. **Официальный сайт**. URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/674588?query=%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D1%8C&fund=929340&index=0> (дата обращения: 05.10.2023).

7. Bulatova Dinara A., Gadjeva Aishat A. Bowed instruments of the Turkic-Mongol peoples of Siberia from the collection of the Russian Museum of Ethnography // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. №4. С. 540–566.

8. Буланов И. В. Смычковые хордофоны Бурятии: музыкально-акустический аспект // Вестник Челябинского государственного института культуры. 2014. №3 (39). С. 130–136.

9. Патент № CN106782434A Китай, МПК G10D 1/00 G10D 3/00 G10D 3/02. Morin khuur sound box and morin khuur : CN201710107608A : заявл. 27.02.2017 : CN106782434A опублик. 31.05.2017 / МА LIBIN [CN], Китай, 201710107608.8

References

1. Hornbostel E.M. von, Sachs K. Sistematika muzykal'nykh instrumentov [Systematics of musical instruments]. *Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya muzyka. Chast' 1* [Folk musical instruments and instrumental music. Part one]. Moscow. Sovetskiy kompozitor, 1987. 229–261 pp. (In Rus.).

2. Dugarov D.S. O traditsionnykh narodnykh instrumentakh buryat [About traditional folk instruments of the Buryats]. *Traditsii i sovremennost' v narodnoy muzyke Yevrazii* [Traditions and modernity in folk music of Eurasia]. Ulan-Ude. 2006. 9–18 pp. (In Rus.).

3. Galayskaya R.B. Korotko o zarozhdenii i razvitii russkogo muzykal'nogo etnoinstrumentariya [Briefly about the origin and development of Russian musical ethnoinstrumentation]. *Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya muzyka. Chast' 1* [Folk musical instruments and instrumental music. Part one]. Moscow. Sovetskiy kompozitor, 1987. 216–228 pp. (In Rus.).

4. Instrument muzykal'nyy «Gidzhak». Rossiyskiy Etnograficheskiy muzey. Ofitsial'nyy sayt. URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/140912?rubrics=14023_895729&fund=929301&index=5 [Musical instrument «Gidzhak». The Russian Ethnographic Museum. Official website] (date accessed: 5.10.2023).

5. Instrument muzykal'nyy smychkovyy «byzaanchy». Rossiyskiy Etnograficheskiy muzey. Ofitsial'nyy sayt. URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/732445?page=5&rubrics=14023_895729&index=239 [Bow musical instrument «byzaanchy». The Russian Ethnographic Museum. Official website] (date accessed: 5.10.2023).

6. Instrument muzykal'nyy «Igil» (igil'). Rossiyskiy Etnograficheskiy muzey. Ofitsial'nyy sayt. URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/674588?query=%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D1%8C&fund=929340&index=0> [Musical instrument «Igil». The Russian Ethnographic Museum. Official website] (date accessed: 5.10.2023).

7. Bulatova Dinara A., Gadjeva Aishat A. Bowed instruments of the Turkic-Mongol peoples of Siberia from the collection of the Russian Museum of Ethnography. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedeniye* [Bulletin of St. Petersburg University. Art Criticism]. 2018. №4. 540–566 pp. (In English).

8. Bulanov I. V. Smychkovyie khordofony Buryatii: muzykal'no-akusticheskiy aspekt [Bowed chordophones of Buryatia: musical-acoustic aspect]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the Chelyabinsk State Institute of Culture]. 2014. №3 (39). 130–136 pp. (In Rus.).

9. Patent № CN106782434A China, IPC G10D 1/00 G10D 3/00 G10D 3/02. Morin khuur sound box and morin khuur : CN201710107608A : stated 27.02.2017 : CN106782434A published 31.05.2017 / MA LIBIN [CN], China, 201710107608.8

Е.Ю. Строганова

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АНТИЧНОГО МИФА В ПОВЕСТИ М. ЭТВУД «ПЕНЕЛОПИАДА»

© Е.Ю. Строганова, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье содержится предпринятое в свете идей феминизма переосмысление античного мифа канадской писательницей Маргарет Этвуд в повести «Пенелопиада». Центр повествования переносится с Одиссея на Пенелопу, и голос дается тем, кто оставался в поэме Гомера в тени — самой Пенелопе и двенадцати казненным служанкам. Предметом рассмотрения становятся одиночество, ожидание, боль и тайны героинь, что позволяет посмотреть на традиционный сюжет мифа под другим углом. Название книги, созвучное «Илиаде» и «Одиссее», подчеркивает, что главной героиней мифа становится женщина.

Ключевые слова: женская судьба, патриархальное общество, гендерные стереотипы, социальные роли, мифология.

E.Y. Stroganova, 2025

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

REINTERPRETING THE ANCIENT MYTH IN M. ATWOOD'S 'THE PENELOPIAD'

The article analyzes the rethinking of the Canadian writer Margaret Atwood of the ancient myth in the story «Penelopiad», undertaken by her in the light of the ideas of feminism. The center of the narrative shifts from Odysseus to Penelope, and the voice is given to those who remained in Homer's poem in the shadows - Penelope herself and the twelve executed handmaids. The subject of consideration is loneliness, expectation, pain and secrets, which allow you to look at the traditional plot of the myth from a different angle. The book's title, echoing The Iliad and The Odyssey, emphasizes that the main heroine is now a woman.

Keywords: female destiny, patriarchal society, gender stereotypes, social roles, mythology.

Канадская писательница Маргарет Этвуд (род. в 1939 г.) (рис. 1) в своих произведениях поднимает специфически женские темы: положение женщины в обществе (древнем и современном), гендерные стереотипы, а также вопросы власти, религии и самоопределения — всё это с женской точки зрения. Отец Маргарет работал энтомологом — биологом, изучающий насекомых и их экологию, а потому детство она проводила в самых потаенных уголках севера Канады. Этвуд имела возможность почувствовать себя ближе к природе и увлекалась чтением греческих мифов, исторических рассказов, сказок братьев Гримм [1]. За какую бы тему ни бралась писательница, все её произведения получались увлекательными, она полюбилась читателям своим остроумным и хлестким стилем.



Рис. 1. Маргарет Этвуд



Рис. 2. Иллюстрация из книги М. Этвуд «Пенелопиада»

В 2005 году Маргарет Этвуд стала участницей международного проекта «Мифы», в рамках которого современные писатели, представители разных стран, переосмыслили классические мифы с постмодернистской точки зрения [2]. В свет вышла повесть «Пенелопиада». В основе произведения лежит цикл мифов о Троянской войне, об Одиссее и его верной супруге Пенелопе. Это одна из самых известных пар в мифологии, олицетворяющая преданность и силу любви.

Одиссей, царь Итаки, отправился на Троянскую войну, а Пенелопа много лет верно ждала его возвращения [3]. Однако война длилась 10 лет, а возвращение Одиссея затянулось ещё на столько же. Пенелопа занималась бытом, вела хозяйство, воспитывала сына, была примерной супругой. За время отсутствия Одиссея к ней сватались

многочисленные женихи, считая, что её супруг давно погиб — так гласили сказания, так говорили все вокруг Пенелопы. Она же верила, что Одиссей вернется, а чтобы оттянуть момент выбора нового мужа, Пенелопа придумала хитрость: пообещала выйти замуж, когда закончит ткать погребальный покров для отца Одиссея, своего свёкра — Лаэрта. Но каждую ночь она распускала то, что соткала днём. Так она обманывала женихов три года. Двенадцать служанок Пенелопы в то время спали с женихами, обсуждали вместе с ними Пенелопу — и в итоге раскрыли обман Пенелопы. Наконец, Одиссей вернулся домой в образе нищего, перехитрил женихов и убил их с помощью своего сына — Телемаха, а также расправился со служанками, предавших свою хозяйку. Вскоре Пенелопа признала мужа [3].

Маргарет Этвуд рассмотрела миф под другим углом — с точки зрения Пенелопы. Она пыталась рассказать о том, о чем так и не узнали читатели «Одиссеи» Гомера, дав Пенелопе возможность стать главной героиней своей истории, а не второсортным персонажем в тени героя Одиссея. Она рассказала о тайнах, которые хранили двенадцать служанок, дав женщинам рассказать, что происходило на самом деле. Рассказ этот наполнен ожиданием и одиночеством, слезами и виной, не так оптимистично, как в гомеровских стихах. Само название «Пенелопиады» составлено наподобие «Илиады» или «Одиссеи» Гомера. Читатель понимает: главная сцена в этом произведении принадлежит самой Пенелопе.

Традиционная мифология характерна для патриархального периода, женщина следует «за мужем», то есть «после мужчины» [4, с. 35]. Правом голоса женщины не обладали, она считалась завоеванной «добычей» мужчины, занималась ведением быта и хозяйства, воспитанием детей. Сама Пенелопа в первой же главе рассказывает, что «держала рот на замке, а если открывала — только чтобы вознести хвалу» Одиссею [5, с. 6].

Однако Этвуд с самых первых строк, приводя цитату из гомеровской «Одиссеи», ставит женщину на первый план: «Как ты блажен, Одиссей многохитрый, / рожденный Лаэртом! / Ты же ну приобрел добродетели самой высокой / ...

Между смертными / слова ее добродетели вечно / Будут сиять на земле. / И на полные прелести песни / О Пенелопе разумной / певцов вдохновят олимпийцы» [6, с. 267], [5, с. 5]. Само произведение по структуре своей похоже на древнегреческие трагедии, когда драматические партии актеров сменяются партиями хора. Так, Пенелопа вещает свою историю уже после смерти, в «мрачных чертогах» Аида, а её повествования сменяются хором двенадцати служанок.

Размышления о женской телесности занимают существенное место в романе, ведь в мире мужчин она имеет большую ценность: женщина оценивается, подобно товару. Некоторые, например, кузина Пенелопы Елена Прекрасная, оценивались мужчинами дорого. Елену восхваляли, к её ногам падали, целовали песок, по которому она ходит, восхищались её красотой и сексуальностью. Светловолосая, длинноногая и гордая красавица была идеалом для любого мужчины. Ходило поверье, что она дочь Зевса. Согласно сюжету «Пенелопиады», именно ради нее впоследствии разразилась Троянская война (хотя исторически считалось, что она началась из-за политико-экономических интересов враждующих сторон) [7, с. 252].

Пенелопа же была уверена, что жених сам её выберет. Будучи не такой красавицей, как ее двоюродная сестра Елена, Пенелопа являлась дочерью царя Спарты, Икария, и могла похвастаться богатым приданным [8, с. 221]. Несправедливость заключается в том, что и после смерти обеих кузин Елене всегда отдавали предпочтение. Волшебники, заключившие договор с силами ада, могли вызвать духов умерших. Мужчины предпочитали встретиться с завораживающей, «одурманившей страстью сотни мужчин и погубившей великий город» Еленой, нежели с умницей-Пенелопой, «невзрачной, пусть и умной, женошкой, которая умела ткать и ни разу не преступила приличия» [5, с. 16], [4, с. 37].

Еще более несправедлив миф к служанкам. Из-за низкого социального положения служанки Пенелопы и их тела воспринимались как «предметы»: «Если хозяин или сын хозяина, гость или сын гостя желал переспать с нами, мы не могли отказать...наши тела ценились дешево» [7, с. 12]. Этвуд часто употребляла применительно к женщине глаголы «плывет», «течет»: «Елена вплыла в комнату...». Мать-наядка наставляла Пенелопу «быть как вода», «вода не сопротивляется. Вода течет. Вода терпелива» [5, с. 26]. Эти слова соотносят женщину в патриархальном обществе с водой, тишиной, немой и податливой, они определяют правила жизни женщины. Невозможно представить, что такие слова стали бы употребляться по отношению к мужчинам — к Одиссею или супругу Елены — Менелая. Ведь мужчины упорны, они не ждут, они пробивают каменные стены, завоевывают награды [4, с. 36]. Красота и «одурманивающее» в женщине было единственным способом женщине заполучить власть над мужчинами. Ум и доброта девушек ценились, но не могли соперничать с красотой.

Таким образом, в патриархальном обществе женщины оценивались в первую очередь по своей внешности и сексуальной привлекательности, а их ум и доброта не могли соперничать с властью, которую давала красота. Женская телесность воспринималась как товар, а роль женщин в обществе часто сводилась к пассивности и податливости, что символизирует метафора воды, используемая для описания их поведения. В отличие от мужчин, чья сила, упорство и достижения воспринимались как главные достоинства, женщинам приходилось использовать свою красоту как единственное средство для получения власти и внимания.

В некоторых трактовках оригинального мифа упоминается возможная неверность Пенелопы своему супругу, об этом говорит и сама Пенелопа в своем повествовании [5, с. 80-81, 111]. Рассказ главной героини основывается на сопоставлении лживой версии о Пенелопе-изменнице и действительно имевших место событиях. По аналогии с «Одиссеей» «Пенелопиада» должна была стать рассказом о странствиях героини. Но такое не могло бы быть возможным в патриархальном обществе, в котором женщина привязана к дому и семье, занята однообразными хозяйственными заботами. Её путешествие в процессе романа — скорее, символической природы. Она движется в глубины своего Я, познает себя, пытается установить истину. Маргарет Этвуд переосмысливает сплетню о неверности Пенелопы как попытку патриархального общества снизить значимость заслуг женщины, дабы подчеркнуть подвиги героя, пропавшего на дополнительные 10 лет после окончания Троянской войны.



Рис. 3. Иллюстрация из книги М. Этвуд «Пенелопиада»

Этвуд показывает, что история о возможной неверности Пенелопы — это лишь инструмент умаления ее значимости, созданный для возвеличивания Одиссея. В отличие от традиционного путешествия героя, путь Пенелопы — внутренний, направленный на самопознание и поиск истины. Это делает ее странствие не менее важным, чем скитания Одиссея, но в совершенно иной плоскости — в борьбе за право быть услышанной.

Композиция произведения построена так, что после каждой «партии» Пенелопы, «право голоса» передается её верным спутницам и помощникам — двенадцати служанкам. Их история приобретает самостоятельное значение. Право повествования принадлежит не только властвующим персонам, таким как царица Итаки Пенелопа, но и простым рабыням. Служанок и их хозяйку Пенелопу сближает одинаковая женская судьба в патриархальном мире [9, с. 211]. Автор отступает от классической роли хора и приравнивает их голоса к голосам «царственных особ», они вправе судить и карать своего убийцу Одиссея.

Служанки представляют «низовую» категорию людей. Они объединили в себе сразу две роли: женская гендерная принадлежность и низкое социальное положение в силу зависимости от более сильных мужчин или господ. Очень важной является 14 глава «Лекция по антропологии» [5, с. 94]. В ней служанки рассказывают о символическом значении числа двенадцать — двенадцати месяцах. «Двенадцать лунных дев», спутницы Артемиды, «смертоносной богини луны». Они — ритуальные жертвы, участвующие в «оргиастических обрядах, отдаваясь женихам» и очистившись кровью принесенных в жертву мужчин, вернули себе невинность, чтобы принести себя в жертву для возрождения нового цикла луны. Карабельный канат, на котором их повесили, петли на рукоятках боевых топоров, само повешение — все это имеет глубоко ритуальное значение. Их верховной жрицей является Пенелопа. Так, служанки описаны не как обычные «грязнули». Они — ближние помощницы Пенелопы, помогавшие ей по хозяйству и быту, спасшие её от нежелательного брака, расплетали сотканые одеяния, разведывали о планах женихов, сближались с ними и помогали Пенелопе выиграть время до возвращения супруга на Итаке [5, с. 62].

Таким образом, Этвуд не просто дает голос служанкам, но и наделяет их особым смыслом, превращая их судьбу в важную часть мифа. Она показывает, что даже те, кто считались «низшими», играли решающую роль в событиях, изменяя ход истории. Их гибель — это не просто наказание, а ритуал, связанный с древними архетипами и символикой. В этом переосмыслении мифа служанки становятся не безликими жертвами, а значимыми фигурами, а Пенелопа — их верховной жрицей, стоящей на границе между властью и бессилием в патриархальном мире.

В романе Маргарет Этвуд «Пенелопиада» происходит переосмысление классического мифа о Пенелопе и Одиссее с акцентом на женскую точку зрения, что позволяет выявить скрытые аспекты женской судьбы в патриархальном обществе. Этвуд дает голос Пенелопе, а также её служанкам, которые в традиционных мифах остаются безликими фигурами. В романе важным элементом является символизм женской телесности, её оценки в патриархальном мире и использование красоты как единственного способа женщины добиться власти и признания. Это произведение обращает внимание на скрытые истории женщин и ставит их на первый план, что позволяет читателю взглянуть на мифологию и роль женщин в обществе с нового ракурса.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. Буракова Е. 7 интересных фактов о Маргарет Этвуд. URL: <https://eksmo.ru/selections/7-interesnykh-faktov-o-margaret-etvud-ID15526211/> (дата обращения: 28.03.2025)
2. A boldre-tellingof legendarytales—TheMythseries. URL: <https://web.archive.org/web/20141225072917/http://www.themyths.co.uk/> (дата обращения: 27.03.2025)
3. Пенелопа // Греческая мифология. URL: <https://www.thisgreece.ru/mify/1124-penelopa> (дата обращения: 01.04.2025)

4. Гранкина Е.В. Трансформация мифа о Пенелопе в аспекте гендерного анализа в романе Маргарет Этвуд «Пенелопиада» // Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». Classical and contemporary literature: continuity and prospects of updating: materials of the III international scientific conference on November 7–8, 2018. С. 35–37. URL: <http://elib.bspu.by/handle/doc/36479> (дата обращения: 28.03.2025)
5. Этвуд М. Пенелопиада. М.: Эксмо, 2011. 112 с.
6. Гомер. Одиссея / переводчик В.А. Жуковский. М.: Издательство Юрайт, 2025. 293 с.
7. Воротникова А. Э. Переосмысление мифа в романе М. Этвуд «Пенелопиада» // Вестник ННГУ. 2013. №6-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-mifa-v-romane-m-etvud-penelopiada> (дата обращения: 26.03.2025).
8. Жизневская А.Э. Образ Пенелопы в романе М. Этвуд «Пенелопиада» // Электронный сборник трудов молодых специалистов. 2022. № 43 (113). С. 220–222.
9. Жизневская А.Э. Образная система второстепенных персонажей в романе М. Этвуд «Пенелопиада» // Электронный сборник трудов молодых специалистов. 2023. № 48 (118). С. 210–212.

References:

1. Burakova E. *7 interesnyh faktov o Margaret Jetvud*. URL: <https://eksmo.ru/selections/7-interesnykh-faktov-o-margaret-etvud-ID15526211/> [7 interesting facts about Margaret Atwood]. (date accessed: 28.03.2025)
2. *A bold re-telling of legendary tales — The Myths series*. URL: <https://web.archive.org/web/20141225072917/http://www.themyths.co.uk/> [A bold re-telling of legendary tales — The Myths series]. (date accessed: 27.03.2025)
3. Penelopa [Penelope]. *Grecheskaja mifologija* [Greek mythology]. URL: <https://www.thisgreece.ru/mify/1124-penelopa> (date accessed: 01.04.2025)
4. Grankina E.V. Transformacija mifa o Penelope v aspekte gendernogo analiza v romane Margaret Jetvud «Penelopiada» [Transformation of the myth of Penelope in the aspect of gender analysis in Margaret Atwood's novel «Penelopiada»]. Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». Classical and contemporary literature: continuity and prospects of updating: materials of the III international scientific conference on November 7–8, 2018. 35–37 pp. URL: <http://elib.bspu.by/handle/doc/36479> (date accessed: 28.03.2025)
5. Jetvud M. *Penelopiada* [Penelopiada]. Moscow. Eksmo, 2011. 112 pp. (in Rus.).
6. Gomer. *Odisseja* [Odyssey]. Translated by V. A. Zhukovskij. Moscow. Izdatel'stvo Jurajt, 2025. 293 pp. (in Rus.).
7. Vorotnikova A. Je. Pereosmyslenie mifa v romane M. Jetvud «Penelopiada» [Rethinking the myth in M. Atwood's novel «Penelopiada»]. *Vestnik NNGU* [Bulletin of NNGU]. 2013. No. 6-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-mifa-v-romane-m-etvud-penelopiada> (date accessed: 26.03.2025). (in Rus.).
8. Zhiznevskaja A. Je. Obraz Penelopy v romane M. Jetvud «Penelopiada» [The image of Penelope in M. Atwood's novel «Penelopiada»]. *Elektronnyj sbornik trudov molodyh specialistov* [Electronic collection of works of young specialists]. 2022. No. 43 (113). 220–222 pp. (in Rus.).
9. Zhiznevskaja A. Je. Obraznaja sistema vtorstepennyh personazhej v romane M. Jetvud «Penelopiada» [The figurative system of secondary characters in M. Atwood's novel «Penelopiada»]. *Elektronnyj sbornik trudov molodyh specialistov* [Electronic collection of works of young specialists]. 2023. No. 48 (118). 210–212 pp. (in Rus.).

А.М. Сушкова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДЭВИДА ЛИНЧА: ПАМЯТИ МЭТРА

© А.М. Сушкова, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Дэвид Кит Линч (1946-2025) – культовый американский режиссер, создавший свой уникальный киноязык. Его работы балансируют на грани сюрреализма, психологического триллера и абсурда, создавая уникальный авторский стиль. В статье рассматриваются основные события из жизни Дэвида Линча, которые повлияли на его творчество, а также анализируются его работы: «Голова-ластик» (1977), «Малхолланд драйв» (2001).

Ключевые слова: Дэвид Линч, режиссер, кинематограф, сновидения, подсознательное, травмирующее событие, суггестивность.

© A.M. Sushkova

Saint Petersburg State University of industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE ART WORLD OF DAVID LYNCH: TO THE MEMORY OF THE MASTER

David Kit Lynch (1946-2025) is an iconic American director who has created his own unique film language. His works balance on the edge of surrealism, psychological thriller and absurdity, creating a unique author's style. The article examines the main events in the life of David Lynch that influenced his work, as well as analyzes his works: "Eraser Head" (1977), "Mulholland Drive" (2001).

Keywords: David Lynch, director, cinematography, dreams, subconscious, traumatic event, suggestiveness.

Жизнь Дэвида Линча сложно назвать обычной, она была полна странных, абсурдных ситуаций, которые повлияли на психику режиссера, а это, в свою очередь, отразилось на его фильмах. Рассмотрим его самые ранние и травмирующие воспоминания, так как именно они послужили созданию его первых набросков и началу творческого пути.

Детство Дэвида Линча на первый взгляд было довольно нормальным. Он родился в штате Монтана, в тихой американской глубинке, в семье среднего класса. Отец занимал должность научного сотрудника в Министерстве сельского хозяйства, а мать преподавала английский. Линч был старшим ребенком в семье, родители очень любили и всячески поддерживали его. Сложно представить, что в такой семье с мальчиком могло случиться что-то столь страшное, что могло сказаться на нем и его творчестве [5].

Одним из самых ранних и важных воспоминаний, которое повлияло на будущего режиссера, принято считать просмотр фильма «Подождите, пока не засияет солнце, Нелли». Сам Дэвид Линч вспоминает об этом так: «Я смотрел это в кинотеатре с родителями и отчетливо помню, как в мужчину в парикмахерском кресле изрешетили из пулемета, а потом резкий переход – девочка, играющая с найденной пуговицей. И внезапное осознание: она застревает у нее в горле. Это был леденящий, всепоглощающий ужас» [3].

Такая жестокая сцена, увиденная в юном возрасте при просмотре фильма, не могла не повлиять на мальчика. Теперь и в фильмах Дэвида Линча зритель может ощутить на себе то самое состояние «всепоглощающего ужаса». К примеру, момент из фильма «Голова-ластик», где главный герой разрезает плоть своего сына, и из выреза течет кровь, а ребенок начинает кряхтеть и дергаться.

Второе травмирующее событие случилось, когда Дэвид Линч гулял со своими друзьями возле дома. Он увидел, как мимо них проходила женщина, ее тело ничего не прикрывало, весь ее рот был в крови, никто не понимал, что происходит. Она шокировала мальчика так сильно, что он не мог говорить какое-то время. Такое зрелище не только страшное, но и абсурдное, а также вызывает большое количество вопросов. Позже выяснилось, что над женщиной надругались, избили и выгнали на улицу. После выяснения правды вся мистика пропадает, остается только отвращение к насилию и страх [2].

У режиссера есть картина, которая посвящена этому воспоминанию, благодаря ей можно понять, каким это травмирующее событие запечатлелось в сознании Дэвида Линча [Рис. 1].



Рис. 1. Картина Дэвида Линча, на которой

запечатлена обнаженная женщина

Картина имеет очень размытые и обрывистые очертания, а ее большую часть занимает черный фон. Дэвид Линч передал то, каким именно этот момент остался в его памяти. Возможно, психолог по линиям на картине и по тому, как они нарисованы, может многое узнать об эмоциональном состоянии человека. На ней преобладают тонкие линии, что сигнализирует о нерешительности и тревожности, то, что они неровные, может говорить о его эмоциональной нестабильности [8]. Картина сюрреалистична: центр лица женщины вынесен за пределы ее тела. Смотря на нее, зритель подсознательно чувствует тревогу, так как не понимает, что точно и почему изображено.

Образ странной голой женщины не покидает разум режиссера, его разные интерпретации можно увидеть во многих его фильмах, например, в «Малхолланд драйв», где эта идея представлена, пожалуй, в самом обычном ее проявлении. А именно, главная героиня Бетти встречает таинственную незнакомку, которая полностью обнажена, в своей ванне. Отношение режиссера к женским образам можно анализировать долго, так как оно довольно специфично – у Линча они двойственны, могут быть невинными жертвами и роковыми соблазнительницами одновременно, как например Камилла из «Малхолланд драйв»: в сознании Бетти она беззащитная, добрая и милая, но в реальности оказалась искусной обольстительницей и девушкой, которая готова пойти на все ради роли. Женщины часто являются проводниками в подсознательный и сюрреалистичный мир.

Третье травмирующее воспоминание **относится к периоду жизни** Дэвида Линча в Сандпойнте, штат Айдахо, когда ему было около семи лет. В это время его семья готовилась к переезду и организовала прощальное мероприятие во дворе своего дома. Во время встречи, в которой участвовали соседи и знакомые, произошёл **инцидент**: глава соседней семьи **Смитов** совершил **самоубийство с применением огнестрельного оружия** прямо на лужайке перед присутствующими. Это событие увидело полквартала, включая самого Дэвида Линча. У режиссера есть картина и по поводу этого случая [2], [Рис. 2].



Рис. 2. Картина Дэвида Линча о самоубийстве соседа

Эта картина так же, как и любое воспоминание, размыта. Сначала следует выяснить, что изображено на рисунке. На ней есть очертания лужайки, из которой пробиваются линии, скорее всего, под ними подразумевается крона молодых деревьев. На рисунке преобладают зигзагообразные линии, что указывает на стресс или внутреннее беспокойство [8]. Можно увидеть, что буквы также написаны неровно и неаккуратно. Вся картина покрыта пятнами, возможно, символизирующими кровь.

Контраст между тихим и спокойным городком и ужасным шокирующем событием – излюбленный прием режиссера, особенно ярко такой прием используется в фильме «Синий бархат». Фильм начинается с очень ярких и приятных кадров с милыми домами, улыбчивыми жителями, прекрасными лужайками, но затем кадры сменяются сценой, где мужчину, который поливал цветы, схватил инсульт, он падает на землю в судорогах и умирает.

Четвертое воспоминание произошло в более сознательном возрасте. Дэвид Линч сидел в кафе и пил кофе, глядя в окно. Режиссер увидел, как проезжающего мимо мотоциклиста сбивает машина. Мотоциклист не смог пережить

столкновения. Вскоре на место аварии приехал полицейские, труп положили в полиэтиленовую пленку и увезли его [2].

Этот случай послужил прототипом для создания образа Лоры Палмер – ключевого персонажа из популярного сериала «Твин Пикс», а именно, в сцене, где труп героини, завернутый в полиэтиленовый пакет, обнаруживают на берегу.

Проанализировав эти воспоминания, можно заметить одну особенность: Дэвид Линч везде является наблюдателем, а не прямым участником травмирующего события. Он видел, как с кем-то происходило нечто ужасное – будь то жестокая сцена из фильма, голая женщина, которую изнасиловали и избили, убивший себя сосед или мотоциклист, которого сбили насмерть.

Помимо всех этих событий, психика режиссера подвергалась постоянному давлению из-за частых переездов, которые приходилось совершать из-за работы отца [3]. Дэвид Линч не ощущал уверенности в своем будущем, ему часто приходилось менять школы, прощаться со своими друзьями и пытаться находить новых. Такой постоянный стресс вместе с воспоминаниями копился внутри Дэвида Линча. Чтобы как-то заглушить неприятные ощущения, он начал принимать наркотики. Это продлилось недолго, так как он встретил художника Бушнелла Килера и обрел новый интерес – рисование. Постепенно это переросло в «одержимость», он начал рисовать так часто, как только мог, и даже попросил выделить ему мастерскую. Только спустя время Дэвид Линч открыл для себя кинематограф, когда начал снимать анимационные фильмы, для которых он самостоятельно рисовал кадры [2].

В начале 1966 года Дэвид Линч переехал в Филадельфию. У режиссера было неоднозначное мнение насчет этого города – удовольствие от творчества в нем боролось с отвращением, которое вызывало это место. Кроме того, он жил в неблагоприятном районе. Счастливые моменты сменялись печальными: именно здесь он познакомился со своей будущей женой Пегги Риви, в этом же городе его два раза грабили, угоняли машину. В Филадельфии случилось одно важное событие: у Дэвида Линча родился первенец. Режиссер был в замешательстве, поскольку часть его плоти имела собственный разум и существовала отдельно от него. Он испытывал ужас, когда думал об этом, мысли об отцовстве обременяли его, хотя он и любил ребенка [2].

Первый полнометражный фильм Дэвида Линча «Голова-ластик» (1977) можно рассматривать как художественную проекцию психоэмоционального состояния режиссера, однако было бы ошибочным интерпретировать его как прямую автобиографическую метафору. Несмотря на то, что Линч не ставил перед собой задачу показать определенный этап своей жизни, условия, в которых он находился в период работы над фильмом, неизбежно наложили отпечаток на атмосферу всего произведения.

Действие разворачивается в мрачном индустриальном городе, погруженном в дымку фабричных труб, что создает атмосферу безысходности. Этот визуальный образ похож на то место, где жил режиссер. Главный герой, Генри Спенсер, – обычный мужчина средних лет, работает в типографии. Неожиданно он получает письмо от своей бывшей возлюбленной Мэри, с которой не виделся полгода, и отправляется к ней. Его ждет шокирующее открытие: приехав к ней, он узнает, что стал отцом недоношенного, мутировавшего младенца [Рис. 3]. Под давлением матери девушки Генри соглашается на брак, но их попытки создать семью обречены на провал. Вскоре Мэри покидает его, оставляя Генри наедине с чудовищным ребенком. Главный герой испытывает всепоглощающий страх отцовства.

Его эмоциональное состояние показывается через уникальные визуальные образы, например, сцена, где Генри держит червяка в руке, и смотрит на него с улыбкой. Он ложится на кровать, и в кадре появляется обогреватель – единственный источник тепла в квартире [4]. Ребенок в этот момент начинает кричать, и Генри приходится убрать червя в ящик – это аллегория радости, которую Генри не может испытать, пока у него есть ребенок.

Характерным приёмом режиссёра становится передача психического состояния персонажа через сновидения, что прослеживается и в его ранней работе. В одном из эпизодов Генри видит сон, в котором девушка с деформированным лицом – ее щеки похожи на сгустки засохшей монтажной пены – выступает на сцене и во время этого давит падающих на неё белых червей, ассоциирующихся со сперматозоидами. Их уничтожение символизирует подсознательное желание героя, чтобы ребёнок исчез из его жизни, а уродливость девушки подчёркивает осознание Генри аморальности подобных мыслей, она – олицетворение его потаенного, темного желания [4].

Сон продолжается: герой просыпается в постели с женой и начинает извлекать из неё сперматозоиды, разбрасывая их по полу. Пробудившись в состоянии раздражения и тревоги, Генри пытается реализовать свои подавленные желания в связи с соседкой, однако плач ребёнка прерывает этот акт, вынуждая женщину уйти.

Второй сон – Генри снова видит сцену и девушку, вот только теперь он и сам стоит там. Девушка предлагает ему взяться за руки, но Генри колеблется, он все еще не может поддаться своему желанию.

Далее в фильме происходит сцена, в которой показывается причина его странного названия. Генри снится новый сон: у него отваливается голова и падает на пол, а из шеи начинает прорастать голова ребенка, которая извивается и кричит. Отпавшую голову подбирают и делают из нее ластики, которые стирают об бумагу в труху и стряхивают со стола. В этом сновидении Генри боится потерять свою личность, забота о ребенке полностью поглотило главного героя, он думает, что совсем скоро от него ничего не останется [4]. Генри решается на радикальный поступок: протыкает младенца ножницами, тем самым убивая его. В конце фильма происходит короткая сцена, где девушка с изуродованным лицом обнимает Генри. Он напуган, но наконец-то становится счастливым.



Рис. 3. Кадр из фильма «Голова-ластик»,

где показывается ребенок Генри Спенсера

Не только фильмы и рисование помогли Линчу пережить трудности, он нашел то, что изменило его жизнь – трансцендентальная медитация. По словам самого режиссера, именно она помогла ему посмотреть вглубь себя и вывести свое творчество на новый уровень. Узнал он о ней случайно, в 1973 году, от своей сестры, когда разговаривал с ней по телефону [1].

Трансцендентальная медитация – это духовное течение, основанное Махариши Махеш Йоги. Это практика, которая включает в себя повторение индивидуальной мантры. Дэвид Линч снимал специальный видеоразбор, объясняя ее основную идею: где-то в пространстве существует единое поле, в котором кроется блаженство, скопление идей и динамичный покой, трансцендентальная медитация нужна именно для того, чтобы провести разум человека к этому полю [7].

У Дэвида Линча прослеживается особенный нарративный приём, который представляет собой погружение зрителя в состояние, близкое к трансу, что очень схоже с трансцендентальной медитацией. Этот эффект достигается за счёт постепенного раскрытия внутреннего мира персонажа через размывание границ между реальностью, сновидением и абсурдом, а также через повторение определенных визуальных мотивов, что создаёт гипнотическое воздействие на аудиторию. Более ярко это можно увидеть в его фильме «Малхолланд драйв» (2001).

Условно его можно разделить на два акта, первый – сон или подсознание, где рассказывается история Бетти – молодой и наивной девушки, которая хочет стать актрисой и приезжает в Голливуд. В квартире своей тети, в которой ей теперь предстоит жить, пока она ходит по кастингам, девушка находит таинственную незнакомку. Она не знает, кто она, как ее зовут, единственные зацепки – девушка поняла, что попала в загадочную аварию на шоссе «Малхолланд драйв», а в ее сумке находится большая сумма денег и синий ключ. Бетти сочувствует девушке и решается помочь ей разобраться. Во время расследования они начинают сближаться и становятся близкими подругами, поддерживают и заботятся друг о друге [6].

Помимо основной линии, в фильме показываются и второстепенные персонажи, с собственной странной и уникальной историей: и странный ковбой-киллер, который наблюдает за режиссером Адомом Кешером и настаивает на том, чтобы он на роль выбрал определенную девушку, и мужчина, который пытался справиться со своим страхом чудища за углом магазина, а когда все-таки увидел его, умер от страха. Во время просмотра этих эпизодов зритель не понимает, зачем они нужны и насколько эти персонажи важны для сюжета.

Вскоре Бетти и ее подруга выясняют, что девушку зовут Рита. Придя домой после просмотра представления в мистическом театре «Силенсио», во время которого у Бетти в сумке появляется синяя шкатулка, девушки решают открыть ее с помощью ключа. Во время этой сцены Бетти пропадает из кадра, Рита ищет ее, но безуспешно – она открывает шкатулку, смотрит вглубь нее и исчезает.

Затем фильм будто останавливается и начинается сначала, происходит второй акт – «реальность». Зритель видит, что Бетти зовут вовсе не Бетти, а Дайана, и в реальности она уже не кажется такой милой и наивной, ее жизнь складывается совсем иначе. Рита здесь не беззащитная незнакомка, а Камилла – подруга Дайаны, предавшая их дружбу и решившая пробиться в киноиндустрию через удачный брак с режиссером фильма, где она хотела получить главную роль. Дайана глубоко опечалена и не находит себе места. Ненависть ее так сильна, что она решает заказать убийство Камиллы. Дайана находит киллера, и они встречаются в кафе, чтобы обсудить дальнейшие действия. Тот показывает ей синий ключ, говоря, что она увидит его, как только киллер закончит свое дело. Душа Дайаны не находит успокоения, она окружена своими же демонами, которые предстают в виде улыбающихся пожилых людей, не в силах больше выдержать эти муки, девушка стреляет себе в голову [6].

Посмотрев на события в «реальном мире» фильма, зритель, наконец, может понять причины происходящего во сне. Загадочная сумка с деньгами и синим ключом – проекция покупки убийства и синего ключа киллера. Множество критиков рассуждали на тему того, что символизируют собой ключ и шкатулка. Линч на этот счет сказал: «Понятия не имею, что они означают» [1]. Хотя режиссер и уточнил, что конкретного значения нет, ключ является отличным связующим звеном между сном и реальностью, скрепляя их друг с другом. Его образ повторяется, как мантра, помогая зрителю сфокусироваться на важных моментах фильма [Рис. 4]. Герой, который умер от страха перед чудовищем, сам являлся интерпретацией страха Дайаны перед ее поступком. А ковбой во сне – киллер из реальной жизни.



Рис. 4. Кадр из фильма «Малхолланд драйв»,
где показывается синий ключ

Травмирующие события в жизни Дэвида Линча внесли большой вклад в его творчество. В своих кинолентах режиссер мог полностью передать и описать момент, который отпечатался в его памяти, как отдельный эпизод фильма, либо же брал это событие и растворял чувство от него в атмосфере всей киноленты.

Тема внутреннего состояния души героев является главной для режиссера. Раскрывать ее он научился благодаря тонкому пониманию работы человеческого подсознания, а главным инструментом передачи мыслей, желаний и чувств героев у Линча являются их сны. Режиссер изучал грань между сновидением и реальностью. Он не просто добавлял в свое кино сюрреализм и странные образы, а связывал сон и реальность напрямую, наполняя свои киноленты еще большим смыслом.

Фильмы Дэвида Линча полны нераскрытых тайн и загадок, чтобы полностью их понять, нужно рассмотреть каждую деталь, но даже при доскональном анализе творчество Дэвида Линча нельзя уяснить полностью, что-то будет усваиваться только на чувственном, суггестивном уровне.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. Линч Д. Поймать большую рыбу. Медитация, осознанность, творчество. М.: Книга, 2007. 176 с.
2. Дэвид Линч: что нужно знать, чтобы понять его фильмы. URL: <https://disgustingmen.com/kino/david-lynch-story> (дата обращения 24.04.2025).
3. Живописец странного и ловец сновидений: портрет Дэвида Линча. URL: <https://kinotv.ru/read/articles/zhivopisets-strannogo-i-lovets-snovideniy-portret-devida-lincha/> (дата обращения 24.04.2025).
4. Обзор фильма «Голова-ластик», смысл фильма. URL: <https://youtu.be/Szej9a0fePw?si=nc977r0E74rCRbIn> (дата обращения 24.04.2025).
5. Великий фильм Дэвида Линча. Антон Долин¹ о фильме «Малхолланд драйв». URL: <https://youtu.be/AwUhMhK6usw?si=9WsjOK-O9RTCbt21> (дата обращения 24.04.2025).
6. David Lynch explains Transcendental Meditation. URL: <https://youtu.be/Em3XplqnoF4?si=o7-wkL5fBanI8rvD> (дата обращения 24.04.2025).
7. Определение эмоционального состояния человека по характеру нарисованных линий. URL: <https://www.b17.ru/blog/472992/> (дата обращения 24.04.2025).

References:

1. Lynch D. *Pojmat' bol'shuyu rybu. Meditacija, osoznannost', tvorčestvo* [Catching the Big Fish. Meditation, Mindfulness, Creativity]. Moscow. Kniga, 2007. 176 pp. (in Rus.).
2. *Djevid Linč: čto nužno znat', čtoby ponjat' ego fil'my*. URL: <https://disgustingmen.com/kino/david-lynch-story> [David Lynch: What you need to know to understand his films]. (date accessed: 24.04.2025).
3. *Zhivopisec strannogo i lovec snovidenij: portret Djevida Linč*. URL: <https://kinotv.ru/read/articles/zhivopisets-strannogo-i-lovets-snovideniy-portret-devida-lincha/> [Painter of the strange and dreamcatcher: Portrait of David Lynch]. (date accessed: 24.04.2025).
4. *Obzor fil'ma «Golova-lastik», smysl fil'ma*. URL: <https://youtu.be/Szej9a0fePw?si=nc977r0E74rCRbIn> [Review of the film «Eraserhead», the meaning of the film]. (date accessed: 24.04.2025).
5. *Velikij fil'm Djevida Linča. Anton Dolin o fil'me «Malholland drajv»*. URL: <https://youtu.be/AwUhMhK6usw?si=9WsjOK-O9RTCbt21> [David Lynch's great film. Anton Dolin about the film «Mulholland Drive»]. (date accessed: 24.04.2025).
6. *David Lynch explains Transcendental Meditation* [David Lynch explains Transcendental Meditation]. URL: <https://youtu.be/Em3XplqnoF4?si=o7-wkL5fBanI8rvD> (date accessed: 24.04.2025).
7. *Opređenje jemocional'nogo sostojanija čeloveka po harakteru narisovannyh linij*. URL: <https://www.b17.ru/blog/472992/> [Determining a person's emotional state by the nature of the drawn lines]. (date accessed: 24.04.2025).

П.Д. Терникова

КОЛЛАБОРАЦИИ МОДНЫХ БРЕНДОВ С ХУДОЖНИКАМИ

© П.Д. Терникова, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье рассматривается феномен сотрудничества модных брендов с художниками, их влияние на восприятие аудитории, коммерческий успех и создание ауры эксклюзивности. Анализируются ключевые примеры коллабораций последних лет, их маркетинговые стратегии, механизмы создания искусственного дефицита и культурной ценности. Особое внимание уделено использованию рекламы и PR-кампаний в продвижении таких проектов.

Ключевые слова: мода, искусство, коллаборации, эксклюзивность, реклама, культура.

P.D. Ternikova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

COLLABORATIONS OF FASHION BRANDS WITH ARTISTS

The article examines the phenomenon of collaboration between fashion brands and artists, their influence on audience perception, commercial success and the creation of an aura of exclusivity. Key examples of collaborations of recent years, their marketing strategies, mechanisms of creating artificial scarcity and cultural value are analyzed. Particular attention is paid to the use of advertising and PR campaigns in promoting such projects.

Keywords: fashion, art, collaborations, exclusivity, advertising, culture.

Мода и искусство всегда находились в тесном взаимодействии. Однако за последние десятилетия коллаборации между модными домами и художниками приобрели особую популярность, превращаясь в мощный маркетинговый инструмент. Такие партнерства помогают брендам не только заявить о себе в культурной среде, но и привлекать новую аудиторию, формировать образ эксклюзивности и повышать привлекательность продукции. В эпоху цифровых технологий коллаборации также способствуют увеличению присутствия бренда в социальных сетях и СМИ. Такие проекты вызывают сильный эмоциональный отклик у покупателей и подогревают интерес благодаря интеграции в рекламные кампании с известными инфлюенсерами.

Искусство всегда ассоциировалось с уникальностью и интеллектуальной ценностью. Модные бренды используют этот статус, чтобы повысить культурной значимости и восприятие роскоши, а также расширить аудиторию за счет привлечения фанатов искусства, коллекционеров и интеллектуалов. Коллаборации позволяют моде выйти за рамки одежды и аксессуаров, превращая вещи в своеобразные арт-объекты. При этом реклама играет ключевую роль в продвижении таких проектов, формируя вокруг них аутентичные истории.

В 2019 году модный дом Dior представил одну из самых успешных коллабораций с современным художником и скульптором KAWS. Эта коллаборация стала знаковым моментом в интеграции уличного искусства в мир высокой моды и задала тренд на сотрудничество люксовых брендов с представителями street-art. Проект оказал значительное влияние на аудиторию Dior, привлекая новую группу потребителей, усилив вовлеченность в социальных сетях и повысив статус бренда среди молодежи.

Коллекция была представлена на Мужской Неделе моды в Париже весной 2019 года, что стало первой работой Кима Джонса в качестве креативного директора Dior Homme, фирменная надпись Dior была перерисована в стиле KAWS, где буква «О» была заменена на цветочный мотив, его шерстяные текстуры и характерные «Х» на глазах использовались в принтах и вышивке на пиджаках, футболках, свитшотах [Рис. 1]. А во время показа центральное место заняла огромная розовая плюшевая фигура KAWS BFF в костюме Dior [Рис. 2]. Это стало символом слияния уличного искусства и высокой моды.



Рис. 1. Коллекция «Dior & KAWS 2019»



Рис. 2. Фигура «KAWS BFF»

Коллаборация значительно изменила целевую аудиторию Dior, привнеся в бренд больше молодежной энергии и популярности среди streetwear-аудитории. Так как KAWS был известен среди поклонников уличной моды, его

арт-работы были востребованы среди коллекционеров. Dior, сотрудничая с ним, привлек более молодую аудиторию. Поклонники KAWS увидели в коллекции возможность носить элементы искусства на одежде. До коллаборации Dior был известен как традиционный люксовый бренд с акцентом на элегантность и классику. Но после выхода коллекции его стали воспринимать как современный и инновационный бренд, способный адаптироваться к тенденциям streetwear и pop-art. Коллаборация усилила репутацию Dior как бренда, объединяющего искусство и моду.

Коллаборация Dior x KAWS стала прорывным событием для мира высокой моды и уличного искусства. Она показала, что роскошь может интегрироваться с pop-art, а модные дома могут успешно сотрудничать с граффити-художниками. Проект помог модному дому расширить аудиторию, привлечь внимание молодежи, увеличить продажи и сделать бренд еще более актуальным. Это стало примером успешного маркетингового хода, который вдохновил другие люксовые бренды на подобные коллаборации.

Создание ограниченного тиража — один из ключевых механизмов успеха коллабораций. Модные дома намеренно выпускают коллекции в ограниченном количестве, формируя искусственный дефицит и повышая спрос. Вот несколько причин успеха данной стратегии: чем сложнее достать вещь, тем сильнее желание обладать ею, вещи из знаковых коллабораций со временем могут дорожать, обладание вещью из коллаборационной коллекции демонстрирует близость к искусству и моде. Рекламные кампании активно используют эти аспекты, создавая ажиотаж еще до релиза коллекций.

Коллаборация Louis Vuitton x Yayoi Kusama стала одной из самых ярких в истории моды. Японская художница Яёи Кусаме, известная своим стилем «бесконечных точек», дважды сотрудничала с Louis Vuitton: в 2012 и 2023 годах. Этот проект показал, как сочетание современного искусства, психоделической эстетики и люксового бренда может повлиять на восприятие моды и привлечь новую аудиторию.

В 2012 году Louis Vuitton под руководством Марка Джейкобса представил первую коллекцию с Кусамой. Ключевыми элементами коллекции были: мотив «Infinity Dots» — красные, белые и черные точки покрывали одежду, сумки и аксессуары [Рис. 3]. Культовые сумки Speedy и Neverfull были переосмыслены в стиле Кусаме [Рис. 4]. А также были оформлены визуальные инсталляции в бутиках Louis Vuitton в Нью-Йорке, Париже и Токио [Рис. 5].



Рис. 3. Мотив «Infinity Dots»



Рис. 4. Сумка «Speedy»



Рис. 5. Инсталляции в мировых столицах

В 2023 году Louis Vuitton возобновил партнерство с Кусамой. В коллекцию были добавлены: 3D- эффекты и цифровая графика. Использована технология AR (дополненной реальности) для рекламы

[Рис. 6]. А одежда, сумки и обувь представлены в цветных точках, металлических текстурах и зеркальных поверхностях [Рис. 7], [Рис. 8].



Рис. 6. Технология AR



Рис. 7. Технология AR



Рис. 8. Металлические текстуры

Louis Vuitton x Yayoi Kusama — это пример успешного слияния моды и искусства, который продемонстрировал, как бренд может использовать визуальный стиль художника для создания культовых вещей. Коллаборация привлекла новую аудиторию, укрепила статус Louis Vuitton в арт-сообществе и повысила продажи.

В 2016 году Gucci представил коллаборацию с уличным художником Trevor Andrew, известным под псевдонимом GucciGhost. Коллекция стала частью новой стратегии бренда под руководством Алессандро Микеле, который переосмыслил классику Gucci через призму street-art и поп-культуры. Основными элементами коллекции являлись ручные граффити-рисунки GucciGhost на пиджаках, сумках и футболках [Рис. 9], [Рис. 10].



Рис. 9. Коллекция «Gucci & Trevor Andrew»



Рис. 10. Коллекция «Gucci & Trevor Andrew»

Коллекция отражала всю символику улиц: спреи, теги и элементы поп-арт в дизайне одежды и грубая эстетика DIY (Do It Yourself), контрастирующая с люксовыми тканями Gucci. Коллаборация продемонстрировала, что уличное искусство может быть интегрировано в мир высокой моды без потери

собственной уникальности. Она укрепила имидж Gucci как бренда, открытого к экспериментам и молодежной культуре, а также задала тенденцию на street-art в люксовых коллекциях.

После этого многие бренды последовали примеру Gucci, включая Balenciaga, Prada и Louis Vuitton, которые также начали сотрудничать с уличными художниками и использовать граффити-элементы в дизайне. Все три рассмотренные коллаборации показали, что сотрудничество модных брендов с художниками — это не просто тренд, а эффективный маркетинговый инструмент.

Основные преимущества таких партнерств — это расширение аудитории, привлечение молодежи, коллекционеров и фанатов искусства. Лимитированные коллекции создают ажиотаж и повышают спрос. Это приводит к коммерческому успеху, так как все три коллаборации показали рост продаж и увеличение популярности брендов. Наконец, усиливается культурная значимость бренда: модные дома начинают восприниматься не просто как производители одежды, а как платформы для искусства и самовыражения. Можно ожидать, что коллаборации моды и искусства будут только набирать популярность. В будущем бренды, вероятно, станут больше использовать цифровое искусство, NFT и виртуальные модные коллекции, создавая новые формы взаимодействия с аудиторией.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. Dior x KAWS (2019) // Hypebeast. URL: <https://hypebeast.com> (дата обращения: 20.03.2025).
2. Louis Vuitton x Yayoi Kusama (2012, 2023) // LVMH. URL: <https://www.lvmh.com> (дата обращения: 20.03.2025).
3. Gucci x GucciGhost (2016) // Vogue. URL: <https://www.vogue.com> (дата обращения: 20.03.2025).
4. Анализ стрит-арта в люксовой моде // Highsnobiety. URL: <https://www.highsnobiety.com> (дата обращения: 21.03.2025).
5. Влияние коллабораций на маркетинг // Business of Fashion. URL: <https://www.businessoffashion.com> (дата обращения: 22.03.2025).
6. Будущее цифровых коллабораций в моде // Dazed Digital. URL: <https://www.dazeddigital.com> (дата обращения: 24.03.2025).

References:

1. Dior x KAWS (2019) // *Hypebeast*. URL: <https://hypebeast.com> (date obrashheniya: 20.03.2025).
2. Louis Vuitton x Yayoi Kusama (2012, 2023) // *LVMH*. URL: <https://www.lvmh.com> (date accessed: 20.03.2025).
3. Gucci x GucciGhost (2016) // *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com> (date accessed: 20.03.2025).
4. Analiz strit-arta v lyuksovoj mode [Analysis of street art in luxury fashion]. *Highsnobiety*. URL: <https://www.highsnobiety.com> (date accessed: 21.03.2025).
5. Vlijanie kollaboracij na marketing [Impact of collaborations on marketing]. *Business of Fashion*. URL: <https://www.businessoffashion.com> (date accessed: 22.03.2025).
6. Budushhee cifrovyyh kollaboracij v mode [The future of digital collaborations is in vogue]. *Dazed Digital*. URL: <https://www.dazeddigital.com> (date accessed: 24.03.2025).

М.Е. Трескова

КАТАРСИС В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТА

© М.Е. Трескова, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Современный визуальный контент многообразен и глубоко проникает в сознание пользователя, формируя идентичку компании или группы и вызывая безграничное множество ощущений. Катарсис — сформулированное еще Аристотелем проявление эмоций при взаимодействии с контентом, которое можно определить как процесс наслаждения через страдание и очищение. В статье демонстрируется, как посредством визуального представления катарсис реализуется в рекламных кампаниях брендов и музыкальных видеоклипах.

Ключевые слова: катарсис, рекламные кампании, визуал, контент.

М.Е. Treskova

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

CATHARSIS IN THE PERCEPTION OF CONTEMPORARY VISUAL CONTENT

Modern visual content is diverse and deeply penetrates the user's consciousness, forming the identity of a company or group and causing an unlimited variety of sensations. Catharsis is a manifestation of emotions formulated by Aristotle when interacting with content, which can be defined as a process of pleasure through suffering and purification. The article demonstrates how, through visual representation, catharsis is implemented in brand advertising campaigns and music videos.

Keywords: catharsis, advertising campaigns, visual, content.

Современный визуальный контент становится важным инструментом для выражения различных эмоций и культурных смыслов, часто провоцируя у зрителя переживание катарсиса.

Катарсис как феномен впервые был обоснован Аристотелем применительно к древнегреческой трагедии. Базовая система катарсиса выглядит так: подражание — страх — сострадание — наслаждение [1]. Таким образом была сформулирована идея о связи этого сострадания с облегчением и связанным с ним наслаждением. Более того, катарсис у Аристотеля представляет основу наслаждения: без очищения вообще не может быть никаких целесообразных эмоций.

В античности, особенно в древнегреческих религиозных ритуалах и трагедиях, катарсис понимался как очищение души через переживание страха и сострадания. Это очищение было не просто эмоциональным, но и духовным процессом, который помогал человеку соединиться с высшими силами и обрести внутреннее спокойствие. Сакральный катарсис часто предполагает, что через страдания и очищение приходит духовное возрождение и внутреннее умиротворение.

Терапевтический катарсис — это процесс очищения психики через осознание и переживание подавленных эмоций. Важно отметить, что в этом контексте катарсис означает не просто эмоциональное облегчение, а активное воздействие на подсознательные блоки и травмы.

В психоанализе катарсис происходит в ходе свободных ассоциаций и других терапевтических техник, где пациент может вспомнить и выразить эмоции, которые были ранее подавлены [3, с. 22-24; 32]. Это очищение помогает снять внутреннее напряжение и способствует более здоровому восприятию реальности.

Эстетический катарсис как один из ключевых аспектов театрального искусства изначально был описан Аристотелем как переживание в театре, через которое зритель достигает очищения [2]. Через драматическое произведение зритель переживает интенсивные эмоции, но по завершении спектакля он чувствует облегчение, восстановление внутренней гармонии. В эстетическом катарсисе важно, что это очищение происходит именно через искусство — театральное, музыкальное или литературное. В этом контексте катарсис позволяет зрителю не просто пережить эмоции, но и найти глубокий смысл, трансформируя личное переживание в что-то универсальное и общечеловеческое.

Идея катарсиса через смех может быть рассмотрена как более мирная форма освобождения, в отличие от драматического страха или боли. Это процесс, при котором зритель через комические элементы, абсурдные ситуации или гротескные образы освобождается от социального напряжения и стресса. Смех и юмор, часто встречающиеся в комедийных произведениях, помогают снять социальное напряжение, снять с человека груз ожиданий и позволить ему воспринимать реальность с большей легкостью и гибкостью.

Современное понимание катарсиса предполагает, что катарсис не ограничивается только трагическими произведениями, а может быть реализован в широком спектре художественных практик, включая визуальные искусства, рекламу и цифровые медиа [5].

В связи с развитием у современного поколения «клипового мышления» явление катарсиса отходит на второй план, поэтому современный визуальный контент активно воздействует на чувства зрителя через драматизацию

и контрастность изображений, символов и концептуальных решений. Визуальные образы влияют на восприятие аудитории, вызывая эмоциональные реакции, среди которых катарсис занимает важное место [4].

Визуальный контент в современном цифровом мире способен не только формировать потребительские предпочтения, но и провоцировать катарсические переживания, очищая зрителя от поверхностных восприятий и предлагая новые способы взгляда на окружающий мир. Бренды и работы музыкантов, как будет показано на примере «ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS», «OMUT» и «IC3PEAK», используют визуальные образы для создания эмоционального воздействия, что способствует более глубокому вовлечению зрителя и его внутренней трансформации.



«ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS» — бренд, который активно использует визуальные образы, сочетающиеся с концептами роскоши, эксцентричности и социальной критики. Визуальный контент в их кампаниях часто вызывает у зрителей чувства напряжения и провокации, заставляя задуматься о роли потребительства и личной идентичности в современном обществе (рис. 1). Таким образом, реклама становится своего рода катарсическим переживанием, очищая зрителя от поверхностных представлений и создавая пространство для рефлексии.

Рис. 1. Рекламные кампании бренда «ENFANTS RICHES DÉPRIMÉ»



Каждый показ бренда — новая история, поддерживающая его концепт [6]. «Богатые дети в депрессии», как переводится название бренда с французского, — контраст «панковского» духа и атрибутов «богатого» детства. Генри Александр Леви, основатель бренда, балансирует между акционизмом, дизайном, протестом и рефлексией своего персонального опыта. Его личность неоднозначна, скандальна, инфантильна, но именно это и делает его произведения интересными и вызывает желание следить за его творчеством [7].

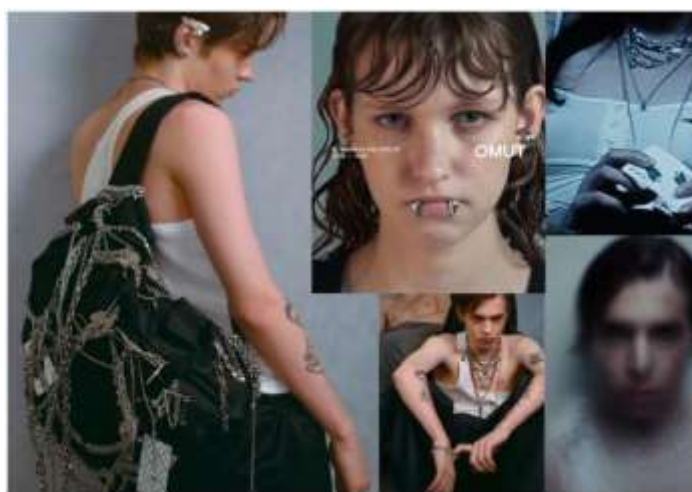
Рис. 2. Показ бренда «ENFANTS RICHES DÉPRIMÉ» PRINTEMPS/ÉTÉ (Весна/Лето)

Катарсис в контексте этой кампании — прямая возможность зрителя испытывать отторжение от визуальных образов, но через это отторжение наступает очищение, освобождение от привычных стереотипов и рамок восприятия (рис. 2; 3). Тема депрессии и разрушения устоявшихся идеалов через моду и арт-контент ведет к эмоциональному напряжению и, в конечном итоге, через осознание сложности и многозначности современной действительности — к катарсису.



Рис. 3. Показ бренда «ENFANTS RICHES DÉPRIMÉ» PRINTEMPS/ÉTÉ (Весна/Лето)

В рекламной кампании бренда OMUT для коллекции «LUCKY YOU» акцент сделан на элитных аксессуарах, которые становятся символами личного успеха и индивидуальности. Эти рекламные кампании используют минималистичные, но высококачественные визуальные образы, подчеркивающие утонченность и роскошь.



«Щадящий режим отключен. Заполненные до краев шипованные сердца, массивные цепи с подвесками, браслеты, обрамляющие пульс. Они как бы говорят: с этой стальной броней ты в безопасности, тебе абсолютно ничего не грозит, а тем, кто покушается на твое сердце — «пощады не будет»» (рис. 4), [8].

Рис. 4. Рекламная кампания бренда аксессуаров «OMUT» для коллекции «LUCKY YOU»

Текст, посвященный рекламной кампании, наглядно показывает направление: обостренное восприятие, культ чувства, протест всего, что несет угрозу и травму. В этом контексте катарсис происходит через эстетическое наслаждение и ощущение эксклюзивности, которое может вызвать ощущение освобождения или очищения от банальности и тревожности повседневной жизни.



Выступление группы «IC3PEAK» (рис. 5), [9] — прямое эмоциональное воздействие на читателя. Сочетание религиозного посыла в виде церковного хора, локации и текста произведения с внешним видом и концептом группы — идеальная формула для катарсиса.

Рис. 5. Музыкальный видеоклип группы «IC3PEAK» в виде живого исполнения песни «Господи, прости меня» в сопровождении хора в церкви

Противопоставление в этом клипе inferнального божественному, спортивного костюма с «тремя полосками» ангельским крыльям, голоса музыкальному ряду — контекст для душевного очищения и глубокого анализа бытия. Клип заражает ощущением, словно в кромешной тьме и безысходности есть надежда на свет и счастье.

Дополнение к этой катарсической картине — голос Анастасии (исполнительницы группы), который, словно магический звук, проникает в фибры души. Безусловно, на данном примере ощущение катарсиса ярко выражено за счёт контрастности произведения и специфики творчества группы.

Таким образом, влияние визуального контента на аудиторию на пользователя безгранично, как и его эмоциональная восприимчивость. Каждый по-своему эмоционален и по-своему видит мир.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетея, 2007.
2. *Аристотель. Поэтика* / пер. М. М. Позднева // М.: Рипол классик, 2017. С. 67-138.
3. *Брейер Й., Фрейд З.* Предупреждение: О психическом механизме истерических феноменов // Зигмунд Фрейд. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 1. Исследования истерии. Пер. с нем. С. Панкова. СПб.: Восточно-европейский институт психоанализа, 2005. С. 11-14.
4. Зырянова Е.С. Важность визуального контента и классификация его типов // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2022. № 6-3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vazhnost-vizualnogo-kontenta-i-klassifikatsiya-ego-tipov> (дата обращения: 25.03.2025).
5. *Верbitsкая Г.Я.* Катарсис: вопросы структуры и смысла // Социально-гуманитарные знания. 2014. № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/katarsis-voprosy-struktury-i-smysla> (дата обращения: 25.03.2025).
6. Рекламные кампании бренда «ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS». URL: <https://enfantsrichesdeprimes.com/> (дата обращения: 25.03.2025).
7. Христюков В. Диалог про ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS с самым известным российским коллекционером и реселлером — Вячеславом Христюковым // SPIN4SPIN. URL: <https://spin4spin.com/media/dialog-pro-enfants-riches-deprimes> (дата обращения: 30.03.2025).
8. Музыкальный видеоклип группы «IC3PEAK» в виде живого исполнения песни «Господи, прости меня» в сопровождении хора в церкви. URL: https://omutjewelry/shop/lucky_you (дата обращения: 25.03.2025).

References:

1. *Katarsis. Metamorphosis of tragic consciousness* [Catharsis. Metamorphoses of Tragic Consciousness]. SPb.: Aletheia, 2007. (in Rus.).
2. Aristotle. *Poetica* [Poetics] / translated by M. M. Pozdnev // Aristotle. Poetics. Moscow. Ripol Classics, 2017. С. 67-138. (in Rus.).
3. Breuer J., Freud Z. Predupredomlenie: O psichicheskom mehanizme istericheskikh fenomenov [Warning: On the psychic mechanism of hysterical phenomena]. *Sigmund Freud. Collected Works in 26 volumes* [Zigmund Frejd. Sobraenie sochinenij v 26 tomah. T. 1. Issledovanija isterii]. Vol. 1. Studies of hysteria. Transl. from German. S. Pankov. St. Petersburg. East European Institute of Psychoanalysis, 2005. Pp. 11-14. (in Rus.).
4. Zyryanova E.C. Vazhnost' vizual'nogo kontenta i klassifikacija ego tipov [Importance of visual content and classification of its types] *Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyh i estestvennyh nauk* [International Journal of Humanities and Natural Sciences]. 2022. No. 6-3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vazhnost-vizualnogo-kontenta-i-klassifikatsiya-ego-tipov> (date accessed: 25.03.2025).
5. Verbitskaya G.YA. *Katarsis: voprosy struktury i smysla* [Catharsis: questions of structure and meaning] *Social'no-gumanitarnye znaniya* [Socio-humanitarian knowledge]. 2014. No. 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/katarsis-voprosy-struktury-i-smysla> (date of reference: 25.03.2025).
6. *Reklamnye kampanii brenda «ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS»* [Advertising campaigns of the brand «ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS»]. URL: <https://enfantsrichesdeprimes.com/> (date accessed: 25.03.2025).
7. *Christolubov V* *Dialog pro ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS s samym izvestnym rossijskim kollekcionerom i resellerom — Vyacheslavom Hristoljubovym* [Dialogue about ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS with the most famous Russian collector and reseller — Vyacheslav Khristolyubov]. SPIN4SPIN. URL: <https://spin4spin.com/media/dialog-pro-enfants-riches-deprimes> (date of reference: 30.03.2025).
8. *Reklamnaja kampanija brenda aksessuarov «OMUT» dlja kollekci «LUCKY YOU»* [Advertising campaign of «OMUT» accessories brand for the collection «LUCKY YOU»]. URL: https://omutjewelry/shop/lucky_you (date accessed: 25.03.2025).

9. *Muzykal'nyj videoklip grupy «IC3PEAK» v vide zhivogo ispolneniya pesni «Gospodi, prosti menja» v soprovozhdenii hora v cerkvi* [Music video of the band «IC3PEAK» in the form of a live performance of the song 'Lord, forgive me' accompanied by a choir in a church]. URL: <https://youtu.be/qkcofjSJbnM?si=c9F0QNFSKd1CFeEr> (date accessed: 25.03.2025)

УДК 004.946

К.А. Харитонова

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ КОД ИГРОВОЙ ВСЕЛЕННОЙ

© К.А. Харитонова, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В статье исследуется, как изменение формата игровых вселенных — из фильма в игру и из игры в фильм — влияют на дальнейшее восприятие их фанатами. Рассматриваются удачные и неудачные, по мнению зрителей и критиков, переходы из одного формата в другой, а также подвергается анализу рецепция данных трансформаций.

Ключевые слова: видеоигра, фильм, сериал, изменение формата, игровые вселенные, киновселенные, рецепция.

К.А. Kharitonova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

CINEMATIC CODE OF THE GAME UNIVERSE

The article examines how changes in the format of game universes - from film to game and from game to film - affect the further perception of them by fans. Successful and unsuccessful, according to viewers and critics, transitions from one format to another are considered, and the reception of these transformations is also analyzed.

Keywords: video game, movie, series, reformatting, game universes, movie universes, reception.

Современная поп-культура все чаще сталкивается с необходимостью адаптации художественных произведений из одного медиаформата в другой. Особенно это касается игровых и кинематографических вселенных, которые обладают богатым нарративом и глубоким мироустройством. В эпоху цифровой революции границы между различными формами развлечений становятся все более прозрачными, что создает уникальные возможности для трансмедийного повествования [1]. Переход из одного формата в другой — будь то экранизация видеоигры или создание игры на основе фильма — неизбежно меняет восприятие исходной вселенной, так как каждый формат имеет свои уникальные особенности повествования и взаимодействия с аудиторией.

В современном мире развлечений популярность той или иной вселенной часто становится ключевым фактором для ее коммерческого успеха. Расширение вселенных в другие форматы позволяет не только привлечь новую аудиторию, но и углубить существующую историю, добавив новые слои к уже знакомому миру. Однако этот процесс сопряжен с определенными рисками и вызовами. Каждый формат накладывает свои ограничения: например, кино требует более линейного повествования, тогда как игры предоставляют игрокам свободу выбора и интерактивность. Эти различия могут как обогатить вселенную, так и вызвать разочарование у фанатов.

История взаимодействия игровой и кинематографической индустрий насчитывает уже несколько десятилетий. Первые попытки экранизации видеоигр датируются началом 1990-х годов, когда игровая индустрия только начинала набирать обороты. Один из самых ранних и известных примеров экранизации видеоигры — это фильм «Супер-Марио: В кино» (Super Mario Bros.), выпущенный в 1993 году. Это была одна из первых попыток перенести игровую вселенную на большой экран. С тех пор технологический прогресс значительно изменил как способ создания игр, так и подход к производству фильмов. Современные технологии позволяют создавать кинематографические сцены внутри игр, практически неотличимые от реальных фильмов, а компьютерная графика в кино достигла уровня, делающего возможным визуализацию самых смелых фантазий гейм-дизайнеров.

Особый интерес представляет вопрос о том, как меняется язык повествования при переходе из одного формата в другой. Видеоигры традиционно строятся на принципах интерактивности и участия игрока в развитии сюжета, тогда как кинематограф остаётся преимущественно пассивной формой искусства. Это фундаментальное различие часто становится причиной конфликта между ожиданиями аудитории и конечным результатом адаптации [2].

В условиях растущей конкуренции за внимание аудитории и стремления медиакомпаний к созданию собственных «экосистем» развлечений, исследование процессов адаптации между играми и фильмами становится особенно актуальным. Понимание механизмов успешной трансформации контента может помочь как создателям, так и издателям принимать более взвешенные решения при работе с популярными франшизами.

Одним из самых успешных примеров перехода из видеоигр в фильмы является сериал *The Last of Us* от HBO (рис. 1; 2). Этот проект смог сохранить эмоциональную глубину и атмосферу оригинальной игры, благодаря высококачественному сценарию, актерской игре и вниманию к деталям. Фанаты игры высоко оценили верность сериалу духу оригинала, а зрители, не знакомые с игрой, также отметили его мощное повествование. Несмотря на то, что было много комментариев по поводу несходства главной героиней сериала с её игровым персонажем, сериал получил большой отклик и положительный пиар. Успех *The Last of Us* объясняется тем, что создатели понимали важность сохранения эмоциональной и нарративной составляющей игры.



Рис. 1. Игра The Last of Us



Рис. 2. Сериал The Last of Us

Примером неудачной адаптации можно считать фильм *Assassin's Creed* (2016) (рис. 3; 4). Несмотря на большие надежды фанатов, фильм получил резко негативные отзывы. Главная проблема заключалась в том, что создатели пытались перенести сложную игровую механику и открытый мир в жесткие рамки линейного повествования. В результате история оказалась запутанной, а ключевые элементы игры, такие как свобода исследования и паркур, были потеряны. Это показывает, что просто копирование элементов игры недостаточно, — необходимо адаптировать их под язык кинематографа.



Рис. 3. Игра Assassin's Creed



Рис. 4. Фильм Assassin's Creed

Успешным примером перехода из фильмов в игры может служить *Hogwarts Legacy*, которая стала настоящим триумфом среди поклонников мира Гарри Поттера (рис. 5; 6). Игра предоставляет игрокам возможность самостоятельно исследовать Хогвартс и окрестности, создавая собственного персонажа и участвуя в событиях, происходящих за много лет до событий книг и фильмов. Благодаря продуманному миру и вниманию к деталям, игра смогла удовлетворить ожидания фанатов и даже привлечь новую аудиторию.



Рис. 5. Фильм Harry Potter



Рис. 6. Игра Hogwarts Legacy

Примером же неудачной адаптации может быть игра *The Matrix: Path of Neo* (2005). Хотя она была основана на популярной франшизе *Матрица*, игра получила смешанные отзывы из-за своей упрощенной механики и отсутствия инноваций (рис. 7; 8). Создатели слишком сильно полагались на узнаваемость бренда, не уделяя должного внимания

качеству геймплея. Это подчеркивает, что даже известная вселенная не гарантирует успех, если игра не предлагает уникального игрового опыта.



Рис. 7. Фильм Matrix



Рис. 8. Игра The Matrix: Path of Neo

Различные реакции зрителей и игроков на адаптации можно объяснить несколькими факторами. Рассмотрим их.

Эмоциональная привязанность: фанаты часто имеют глубокую эмоциональную связь с оригинальной вселенной, и любые изменения могут восприниматься как предательство. Особенно это касается ключевых элементов сюжета или характеров персонажей, которые для аудитории стали символами определённых ценностей или эмоций. Например, изменение мотивации главного героя или исключение значимых второстепенных персонажей может вызвать резкое неприятие среди фанатов.

Ограничения формата: кино и игры используют разные способы повествования. Если создатели не учитывают эти различия, результат может оказаться неудачным. Например, видеоигры предоставляют игрокам свободу выбора и возможность влиять на развитие событий, тогда как фильмы предлагают линейное повествование, где зритель выступает только наблюдателем. Переход от интерактивного формата к пассивному требует тщательной адаптации, чтобы сохранить динамику и заинтересованность аудитории.

Качество исполнения: даже при наличии потенциала, плохо выполненные адаптации терпят неудачу из-за слабого сценария, плохой актерской игры или некачественной графики. Ключевым аспектом здесь является внимание к деталям — от визуального стиля до диалогов и музыкального сопровождения. Например, использование устаревших технологий или недостаточная проработка мира может сделать проект неубедительным, особенно если оригинальная вселенная славится своей детализацией и реализмом.

Ожидания аудитории: разные группы зрителей и игроков могут иметь противоречивые ожидания относительно адаптации. Фанаты оригинала могут стремиться увидеть точное воспроизведение любимой истории, тогда как новая аудитория будет оценивать проект через призму его самостоятельной ценности. Это создаёт сложный баланс между верностью исходному материалу и необходимостью привлечения более широкой публики.

Культурный контекст: успешность адаптации также зависит от того, насколько она соответствует культурным и социальным трендам времени. Например, определённые темы или подходы, популярные в момент выхода оригинала, могут потерять актуальность спустя годы, что потребует их переосмысления в новом формате.

Переход между форматами — сложный процесс, который требует глубокого понимания как оригинальной вселенной, так и особенностей нового медиа [3]. Успешные адаптации, такие как *The Last of Us* и *Hogwarts Legacy*, демонстрируют, что ключ к успеху лежит в уважении к исходной истории и адаптации ее под возможности нового формата. Однако это не означает простое перенос элементов из одного медиа в другой. Вместо этого создателям необходимо тщательно анализировать, какие аспекты истории лучше всего передают дух оригинала, и находить способы их реализации, соответствующие специфике нового формата. Например, в сериале *The Last of Us* разработчикам удалось

сохранить эмоциональную глубину и напряженность игры, одновременно расширяя сюжет за счет возможностей киноязыка, таких как визуальная детализация и актерская игра.

Неудачные примеры, такие как *Assassin's Creed* и *The Matrix: Path of Neo*, показывают, что простое копирование элементов недостаточно — важно создавать уникальный опыт, соответствующий ожиданиям аудитории. Эти проекты часто страдают от попыток механически воспроизвести геймплейные или повествовательные механизмы без учета того, как они будут восприниматься в новом формате. Например, фильм *Assassin's Creed* получил критику за перегруженность экшен-сценами и недостаточную проработку персонажей, что сделало его менее привлекательным как для фанатов игры, так и для обычных зрителей.

Исследование этих процессов помогает лучше понять, как формат влияет на восприятие вселенных и какие шаги необходимо предпринять для создания качественных адаптаций. В первую очередь, важно сосредоточиться на сохранении идентичности оригинальной истории, но при этом не бояться экспериментировать и добавлять новые элементы, которые органично впишутся в новый формат. Также стоит учитывать ожидания аудитории: фанаты игр ожидают интерактивности и свободы выбора, тогда как зрители фильмов ценят линейное повествование и драматизм. Наконец, успешные адаптации часто строятся на тесном сотрудничестве между создателями оригинала и разработчиками нового проекта, что позволяет обеспечить целостность мира и его концепций.

Из всего вышеперечисленного можно делать вывод, что будущее трансмедийных адаптаций зависит от способности создателей находить баланс между верностью оригиналу и инновациями, которые позволят раскрыть потенциал нового формата.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology G.N. Boeva.

Список литературы:

1. Миловидов С.В. Трансмедийное повествование как текст в сфере массмедиа XX-XXI веков // Наука телевидения. 2014. № 11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transmediynoe-povestvovanie-kak-tekst-v-sfere-massmedia-xx-xxi-vekov> (дата обращения: 12.04.2025).
2. Деникин А.А. Могут ли видеоигры быть искусством? // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 2 (11). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mogut-li-videoigry-byt-iskusstvom> (дата обращения: 12.04.2025).
3. Ермаков Т.К., Дегтяренко К.А., Шпак А.А. Особенности трансформации нарративных схем при изменении медийной основы произведения (на материале анализа книги, фильма и игры «Крестный отец») // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. 2024. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-transformatsii-narrativnyh-shem-pri-izmenenii-mediynoy-osnovy-proizvedeniya-na-materiale-analiza-knigi-filma-i-igry> (дата обращения: 12.04.2025).

References:

1. Milovidov S.V. Transmedijnoe povestvovanie kak tekst v sfere massmedia XX-XXI vekov [Transmedia narrative as a text in the field of mass media of the XX-XXI centuries]. *Nauka televidenija* [Science of television]. 2014. No. 11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transmediynoe-povestvovanie-kak-tekst-v-sfere-massmedia-xx-xxi-vekov> (data obrashhenija: 12.04.2025).
2. Denikin A.A. Mogut li videoigry byt' iskusstvom? [Can video games be art?]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2013. No. 2 (11). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mogut-li-videoigry-byt-iskusstvom> (data obrashhenija: 12.04.2025).
3. Ermakov T.K., Degtyarenko K.A., Shpak A.A. Osobennosti transformacii narrativnyh shem pri izmenenii medijnoj osnovy proizvedeniya (na materiale analiza knigi, fil'ma i igry «Krestnyj otec») [Features of the transformation of narrative schemes when changing the media base of the work (based on the analysis of the book, film and game "The Godfather")]. *Zhurnal SFU. Gumanitarnye nauki* [SFU Magazine]. 2024. No. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-transformatsii-narrativnyh-shem-pri-izmenenii-mediynoy-osnovy-proizvedeniya-na-materiale-analiza-knigi-filma-i-igry> (data obrashhenija: 12.04.2025).

Д.Д. Шарыгина, М.И. Алибекова

ФИЛОСОФИЯ АЛТАЙСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ

© Д.Д. Шарыгина, М.И. Алибекова, 2024

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
119071, Москва, Малая Калужская, 1

В современном мире понятия одежды и моды в корне изменились. Такие функции одежды, как защита и отражение статуса немного отошли на задний план. Сейчас, одежда и мода есть ни что иное, как способ самовыражения, передачи окружающим информации о внутреннем мире, философии, отношении к окружающему нас миру и приверженности тех или иных принципов. Русский народный костюм представляет собой удивительное слияние искусства, истории и национального фольклора. Его богатая и яркая история пронизана символами, образами и глубокими смыслами, давно ставшими частью культурного наследия великого народа. А интеграция в процесс нейросетей, позволяет разнообразить и ускорить процесс художественного проектирования модного образа.

Ключевые слова: русский народный костюм, художественный образ, одежда, эскиз, искусственный интеллект, инструмент, индустрия моды.

D.D. Sharygina, M.I. Alibekova

A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)
119071, Moscow, Malaya Kaluzhskaya, 1

THE PHILOSOPHY OF ALTAI FOLK COSTUME IN ENGINEERING DESIGN

In the modern world, the concepts of clothing and fashion have changed radically. Clothing functions such as protection and status reflection have faded into the background a bit. Nowadays, clothing and fashion are nothing more than a way of self-expression, transmitting information to others about the inner world, philosophy, attitude to the world around us and adherence to certain principles. Russian folk costume is an amazing fusion of art, history and national folklore. Its rich and vivid history is permeated with symbols, images and deep meanings that have long become part of the cultural heritage of the great people. And integration into the process of neural networks allows you to diversify and speed up the process of artistic design of a fashionable image.

Keywords: Russian folk costume, artistic image, clothing, sketch, artificial intelligence, tool, fashion industry.

Издавна, одежда служила для человека защитой, укрытием, «второй кожей», помогающей защититься от неблагоприятных погодных условий и различных опасностей. Палеоантропы, используя заточенные кости и палочки, мастерили себе одеяния из природных материалов, чтобы защитить важные органы и обезопасить себя. С эволюцией человека и развитием культуры, способы изготовления одежды и ее внешний вид изменялись с огромной скоростью. Впоследствии, одежда стала не только составляющей материальных ценностей, но и производением декоративно-прикладного искусства. Она стала отражать статус человека, его положение в обществе, власть и силу. Это послужило толчком для создания такого понятия, как мода, когда каждый стремился быть похожим на «главного» человека в этом обществе, когда правители и помещики задавали тенденции в одежде, когда люди начали проявляться через одежду. Мода по-своему уникальна. Она скоротечная и никогда не останавливается. Новая эпоха – новая мода. И в каждой эпохе мода находит свой ориентир, вдохновение. Это может быть абсолютно все: мелодия, красивый вид, прочитанное произведение, архитектурный абсолют или же ситуация в мире. Мода – единственная в своём роде отрасль искусства, которая находит вдохновение во всем.

Для автора русский костюм не только часть истории, но и часть самовыражения. Русский костюм невероятно интересен как в общей своей массе (как ген народа) [1], так и в отдельных своих проявлениях: регионы, религия, обычаи и традиции и тд. Чем уже и нестандартнее отрасль русского костюма, тем более она интересна – по этой причине к основе коллекции лежит не только базовый алтайский костюм, но и тема национальных сказок и мифов. Физический объект, реально существующий, который можно видеть, осязать, взаимодействовать – одногранен, пуст, поверхностен. Физический объект не имеет истории, философии, глубины рассуждений. Костюм же – ген народа, олицетворение людей в то или иное время, олицетворение их идеалов и жизни – это не инстанция дарвиновской теории или достояние физики, народный костюм есть «живое существо» с собственным сознанием.

Народный костюм есть многогранное явление [2], которое отражает традиции и ценности народа, его культуру и быт [3]. Он всегда был не только удобной одеждой, защищающей от холодов или непогоды, но и символическим выражением идентичности, способом обозначить свою принадлежность к определённому сословию, региону, религии. Русский народный костюм отличается богатым разнообразием [4], отражающим различные географические, социальные и религиозные контексты [5].

Тема работы – русский костюм как источник вдохновения в разработке эскизной коллекции [6] – алтайский национальный костюм. Национальная одежда коренного населения Алтая не только защищает от внешних достаточно суровых окружающих условий и закрывает тело, но и имеет глубокие знаковые функции. Изготовление национальной одежды предполагает, что мастерицы будут следовать ряду правил. Особой тщательности следуют при пошиве девичьей и женской одежды.

Национальная одежда жительницы Алтая выполняет информативную функцию. Очень яркими отличиями обладает женская национальная одежда, которая подразделяется на одежду замужней женщины, девушки и девочки-подростка. В цветовой палитре наибольшее предпочтение отдается однотонным материям синего, зеленого, желтого, красного, коричневого и черного цветов. Пестрая одежда является признаком безвкусицы. Имеющиеся натуральные красители дают возможность окрашивать в желаемые цвета изделия из шерсти и кожи. До середины XVIII века жители Алтая использовали для пошива одежды разнообразные материалы, которые изготавливали сами. Для изготовления тканей использовали шерсть, кожу, войлок. Во второй половине XVIII века алтайцы стали приобретать ткани.

Народный костюм состоит из элементов, составляющих ансамбль: одежда, головной убор, прическа, украшения, наконники, аксессуары, обувь. Одежда жителей Алтая имеет в основном, прямую форму (за исключением нательной) состоит всего из четырех видов: «тон» (шуба); «ёдүк» (обувь); «бөрүк» (шапка); штаны. Наиболее интересна верхняя одежда замужних женщин Алтая. Замужние женщины южных районов Алтая сверху шубы носят «чегедек». Чегедек – это распахной, долгополый кафтан без рукавов. Покрой кафтана походит на фрак с заниженной линией талии, застегивается под шеей на две большие стеклянные или деревянные пуговицы исключительно четырех цветов: красный, желтый, синий или зеленый. При шитье чегедека мастера использовали особый прием: изначально готовят «таак» – жесткий каркас с двумя наплечниками, таким образом плечи, символизирующие крылья лебедя (символа парных птиц), делаются подлиннее и повыше («чтобы крылья стояли»). Считается, что духи и хранители садятся на плечи. Особый крой чегедека – разрез сзади, тоже имеет своё значение. В сохранившихся легендах алтайского народа, разрез сзади – это разорванный подол одежды женщины, спасавшей детей, брошенных в озеро.

У жителей Алтая существует несколько видов обуви. Женская и мужская обувь шьется наподобие сапог, но с поднятым носком. «Шири ёдүк» – кожаная обувь с утолщенной подошвой, выступающей в пятках, для того чтобы прищипоривать коня. «Чарык ёдүк» – обувь, представляет из себя чуни, нижняя часть которой состоит из кожи, а верхняя часть из войлока и перетягивается ремешками.

В национальном костюме жителей Алтая присутствуют украшения, которые являются неотъемлемой и финальной частью женского образа. Они весьма своеобразны, но имеют не только декоративную функцию, но и утилитарную и знаковую. Преимущественно это украшения, которые крепят на косы, к поясу, серьги и кольца, шейно-нагрудные и наспинные. Интересной также является декоративная металлическая пряжка «бельдүш» – подвеска, брелок, прикреплявшаяся на талии по бокам к чегедеку или шубе, на которую навешивался кисет, огниво, игольницу и мешочки с пуповиной детей. Также важную роль имеет прическа. Всегда две косы – тулун, их носят спущенными ниже пояса. Косы оканчиваются различными украшениями: стеклянные пуговицы «мончок топчы», красные пуговицы из рогов «куйка топчы», каменные шлифованные китайские пуговицы «кыдат топчы». Сочетание украшений и прически в женском образе имеет эстетическую и информативную функции. Алтайки придают огромное значение украшениям, так как, согласно традиционной мифологии, они являются вместилищем сакральной субстанции, выполняют функцию оберегов, маскировки социальной и возрастной статусности индивида.

Связь с явлениями природы очень тесно просматривается в выборе цвета и орнамента. Алтайцы предпочитают красные, желтые, зеленые и белые цвета. Красный цвет подразумевает богатство, этот цвет воспринимается алтайцами в психологическом и эстетическом аспектах как хороший – красивый и благоприятный цвет. С ним связываются представления о тепле, радости и счастье. Это цвет огня, которому поклоняются алтайцы. Желтый цвет – цвет тепла и солнца. Синий и все его оттенки ассоциируются с небом, реками и озерами Горного Алтая. Зеленый цвет широко применяется и символизирует природу, связь с окружающим миром. Очень часто используется белый цвет – символ чистоты, добра, благополучия и благородства. Он имеет широкие символические значения: благородность и плодородие символизирует также и черный цвет, раньше чегедек шили исключительно из черного материала. В оформлении традиционной одежды применяются различные мотивы орнаментов, визуализирующие образы высоких гор в виде треугольников или же орнаментов с острыми углами, бурных рек («суу» – река) в виде волнистых линий, этот орнамент является женским знаком движения жизни. Солярные знаки в виде круга означают солнце и луну, которые в алтайской мифологии рассматриваются как особые божества («ай-бурхан» и «кун-бур-хан»). Мотив высоких гор встречается в оформлении национальных шуб, им украшается кайма ковров, предметы быта. Каждый узор одежды, точки, линии, геометрические фигуры, завитки имеют свой смысл, свою легенду.



а



б



в

Рис. 1. Гистограммы анализа костюма: а-Силуэт; б-Цвета; в-Материалы

Наиболее часто встречающийся крой – прямой, иногда расширенный к низу (Рис. 1, а), цвета темные натуральные, яркие также встречаются в качестве украшений (Рис. 1, б) (в древности, сейчас чаще). Материал – натуральные шкуры животных с дополнением текстильных материалов (Рис. 1, в).

Современные тренды нарядов в фольклорном переживают возрождение [7]. Это связано с повышением интереса к народным обычаям, культурным традициям и окружающей среде. Кроме того, народные образы часто характеризуются красотой, креативностью и качеством изготовления, что вызывает желание создавать современные интерпретации этих одежд. Современный фольклорный наряд может выглядеть стильно и актуально. При этом, такие наряды стали более доступными, так как многие дизайнеры творчески переосмыслили традиционные стили. Натуральные материалы иногда заменяют на более экологически чистые синтетические альтернативы. Многие традиционные костюмы включают яркие цвета, контрасты, а также узоры и принты. Сегодня в моде все оттенки красного, фиолетового, зелёного и коричневого, однако присутствуют также базовые цвета – черный и белый. Актуальной станет одежда из натуральной кожи и меха. Тренд сезона – перчатки, головные уборы и брючные костюмы с широкими плечами и низкой посадкой – это идеальное сочетание для интерпретации национального алтайского костюма для современной аудитории.

Текстильные фабрики выпускают отличные варианты тканей, отдающих прохладой, эластичных и устойчивых к износу. Нейлон (высокая прочность, лёгкость и пластичность), полиэстер (высокая износостойкость, низкая стоимость, не теряет форму), эластан (способность растягиваться, отлично облегает фигуру, создавая комфорт) — это лишь малый перечень искусственных волокон, позволяющих создавать шикарные материи, обладающие физической красотой и безопасностью потребителя.

Фольклорные костюмы обычно имеют богатые и разнообразные формы. Популярными являются наряды с применением широких плеч, объемных рукавов, меховых воротников. Эти фасоны возвращают воспоминания о подлинной алтайской истории. Сами формы передают смыслы и отсылают к национальной сущности костюмов. Экстравагантные силуэты и экстраординарные линии отличает фольклорные костюмы, позволяя разглядеть народную идентичность и связь с корнями. Синтетические материалы также предоставляют искусственный инструментарий для создания объёмных мягких тканей и перспективных форм, как в традиционных нарядах. Атрибуты фольклорных нарядов демонстрируют абстрактность в безграничном разнообразии. Искусственные волокна позволяют экспериментировать с формами и линиями. Главное должным образом сочетать все детали, чтобы выглядели органично, передавая аутентичность стиля.

В алтайской культуре сказки и костюмы неотделимы друг от друга. Сказки передают древние знания, ценности и образ жизни народа, а костюмы — это визуальное выражение их повествований. Разрабатываемая коллекция является мостом между прошлым и настоящим, позволяя нам прикоснуться к богатому культурному наследию Алтая через моду.

Алтайские истории наполнены богатыми образами богов, духов, животных и природы, предлагая бесконечный источник вдохновения для дизайна костюмов. Герои сказок – хитрые лисы, мудрые вороны, могущественные шаманы, бесстрашные войны и величественные медведи – оживают в тканях и деталях коллекции. Костюмы будут украшены вышивкой с изображением тотемов животных, ткаными узорами, напоминающими горные вершины, и сверкающими украшениями – для сказок, где основными героями являются животные или неодушевлённые объекты. Для сказок же, где главные герои люди, костюм будет современным прочтением образа героя. Алтайская пословица гласит: «Зверь отличается добычей, Человек отличается одеждой» – по мнению авторов, данное выражение отлично подходит для описания сути коллекции и для ее названия.

Современные технологии [8], например, нейросети – это мощные компьютерные системы, которые обучаются на огромных наборах данных и способны выполнять задачи, обычно требующие вовлеченности человека [9]. В мире моды нейросети произвели революцию в способах создания и производства одежды и костюмов [10]. Нейросети могут создавать реалистичные изображения, комбинируя элементы из своих обучающих данных. Для создания изображения нейросеть анализирует данное ей текстовое описание или исходное изображение и генерирует пиксели за пикселем, пока не будет создано новое изображение [11]. Этот процесс известен как генеративно-состязательная сеть (GAN).

Влияние нейросетей сегодня на моду и создание костюмов огромно:

- Автоматизация рутинных задач: нейросети могут выполнять трудоемкие задачи, такие как создание эскизов, выбор тканей и производство образцов, освобождая дизайнеров для более творческой работы.
- Персонализация: нейросети могут анализировать индивидуальные предпочтения и параметры тела, создавая одежду и костюмы, точно соответствующие потребностям каждого клиента.

□ Исследование новых эстетических возможностей: нейросети могут генерировать изображения, которые невозможны для создания вручную, расширяя творческие границы дизайнеров.

Вдохновившись богатой мифологией и сказками Алтая, были использованы нейросети для создания уникальных принтов и узоров для авторской коллекции одежды. Нейросеть была обучена на наборе изображений, связанных с Алтаем, включая традиционные костюмы, природные ландшафты и мифологических существ (Рис. 2).



а

б

в

Рис. 2. Генерации в нейросетях: а-Яндекс. Шедеврум; б-Kandinsky; в-Midjourney

Используя текстовые подсказки, направлялась нейросеть для создания изображений [12], отражающих тему национального алтайского костюма. Эти изображения затем стали вдохновением для разработки коллекции. Благодаря нейросетям стало возможным исследование новых эстетических возможностей и создать коллекцию одежды, которая сочетает в себе традиционные мотивы с современным дизайном [13]. Нейросети стали мощным инструментом, расширяющим творческие возможности дизайнеров и открывающим новые горизонты в индустрии моды. В таблице 1 представлены плюсы (+) и минусы (-) некоторых нейросетей, использованных в работе для генерирования.

Таблица 1. Нейросети. Плюсы/минусы

Нейросеть	Плюсы/минусы
Я н д е к с . Шедеврум:	+: реалистичные изображения, достаточно грамотное понимание запроса с точки зрения национального костюма, может создавать картинки в разных стилях, неограниченное количество генераций -: не понимает некоторые запросы, не связанные с реально существующими объектами (например, человек-гора), не понимает негативный промт, иногда делает совершенно не то и упускает большую часть текста, понимает неверно (даже если объяснить подробнее)
Kandinsky	+: есть опция написания негативного промта, хорошо понимает запрос -: иногда выдает абсолютную ерунду, размер промта ограничен, выдает по одной картинке за раз
Midjourney	+: красивые реалистичные изображения -: не понял промт про эскизы, исключительно реализм

Эскизное проектирование предполагает этапы разработки коллекции. Продуман алгоритм процесса эскизного проектирования. Предварительно, изучен и проведен анализ по теме исследования, далее – отрисовка эскизов в карандаше и цвете. Эскизная коллекция будет состоять из 5 эскизов-образов, где каждый посвящен алтайской сказке. Далее представлено описание смыслового значения эскизов.

Эскиз № 1. Мака-Маатыр и шестиглазая Карагыс. Сказка о том, как жил старик Ак-Каан, был у него свой народ, скот, жена, а детей не было. Однажды старуха послала старика к шаману Дьелвис с семью бубнами узнать, есть ли где-то душа-кут нашего ребенка? Поехал старик к шаману, а тот сказал, что у их во дворе есть рыжий жеребец, вожак табуна. Надо принеси его в жертву, в нем душа-кут их ребенка. Закончилась сказка тем, что жена Ак-Каана сошла с ума и начала поедать своих детей, которые родились после жертвоприношения. Суть произведения в том, что человек не может управлять своей судьбой и все, что делается против устоев природы и желания сил свыше – карается. На эскизе (Рис. 1, а) представлены две фигуры: шаман и жена Ак-Каана, на фоне – лошадь, принесенная в жертву. Позы двух фигур свидетельствуют о воинственном «танце» двух миров: шаманского (посредники между силами природы и мира и человеческим миром, имеют больше прав (и ответственности), недели люди) и человеческого (немного и бесправного, «слуги» природы и мира)



Рис. 3. Авторские эскизы по сказкам: а – «Мака-Маатыр и шестиглазая Карагыс»; б – «Санаа-Мерген воительница»; в – по прообразу многорукого; г – «Лягушка и муравьи»; д – «Кайчи-Мерген»; е – плакат

Эскиз № 2. Санаа-Мерген воительница. Сказка о Санаа-Мерген, женщине. Которая в одиночку верхом на рыжей козе победила целое войско. Здесь история напротив о силе человека, о его возможностях, при условии, что он не идет против природы и мироздания. На эскизе представлена одна фигура – Санаа-Мерген (Рис. 1, б).

Эскиз № 3. Нечто многорукое. Нечто многорукое – дух, шаман, мифическое существо в контексте не помощника и покровителя людей, а в контексте некой силы, которая имеет власть над человеком (Рис. 1, в).

Эскиз № 4. Лягушка и муравьи. Сказка о скупой лягушке, которая обещала помочь муравьям взамен на кров и еду. Получив убежище и пропитание, лягушка обманула муравьев, чем поплатилась собственной жизнью. Данная сказка учит одному из важных качеств – честности. На эскизе представлено портретное представление скупой лягушки в «очеловеченном» образе – богатые украшения, многослойная одежда (Рис. 1, г).

Эскиз № 5. Кайчи-Мерген. Сказка о том, как Кайчи-Мерген спас змею из пожара, в последствии чего попал в своеобразное «рабство» к природным силам. На эскизе представлены две фигуры: Кайчи-Мерген и олицетворение змеи (Рис. 1, д).

Эскиз № 6. На большой лист – плакат, было принято решение сделать композицию из трех «слоев»: первый слой – многорукий, как олицетворение силы, властвующей над людьми, второй слой – Санаа-Мерген (не в той позе, в которой она на исходном эскизе) в полный рост, как олицетворение первого «слоя» защиты людей всего мира – женщин, третий слой – Бабурган, как олицетворение второго «слоя» защиты – достойных и доблестных мужчин (Рис. 1, е). На эскиз было принято решение добавить название коллекции «Мы все немые, нелепы» и отрывки фраз о многоруком и его смысле, чтобы каждый смог выбрать «путь» и «сторону» для себя самостоятельно.

Обоснование названия коллекции, причина – «Мы все немые, нелепы» – кто мы и почему мы такие?

Несмотря на то, что на Алтае существуют такие религии, как: православие, буддизм, шаманизм – все алтайцы независимо от религии привержены единой системе традиций и обычаев, именуемой «Алтай-дьянг». Эта система сильно связана с «белой верой» – исконной религией шаманизма, такова их участь. В зависимости от возраста и места жительства (север, юг, город или глушь) процент веры в шаманизм меняется. В представленной эскизной коллекции глупо отрицать исконный шаманизм, так как вся коллекция построена вокруг фольклора, придуманного задолго до установления православия или христианства на Алтае. Автор, как человек, который придумал эту коллекцию и который всей душой любит Алтай – абсолютно не отрицает шаманизм и считает это религией с большим пластом оснований. В исконном шаманизме человек лишь еще одно существо в картине большого и сложного мира: птицы, звери, люди, горы – все одно, но из-за наличия большого количества искушений и «грехов», которые придумал сам человек, люди были понижены в своем «статусе», следовательно – Человек лишь часть между мирами, которая не имеет ничего. Структура исконного шаманизма подразумевает такой порядок:

□ Высшие силы. Их нельзя назвать богами, это лишь духи, которые говорят о своих желаниях и управляют миром.

□ Природа и живой мир – горы, реки, озера, животные.

Шаманы – посредники между высшими силами и людьми, но они по-прежнему люди и склонны к искушениям, хотя и достигли «высшего уровня».

Люди – то, что одной ногой в искушениях, другой в просветлении, ресурс, армия для создания лучшего мира.

Низшие силы. Также не боги, что-то темное, что когда-то было человеком в искушении, прародитель «грехов», страхов и немощности.

Кто мы? – люди, подвластные искушениям и страхам, для которых просветление является недостижимой частью структуры мироустройства.

Почему люди немые? – миром управляют высшие силы и природа (исходя из теории «белой веры»), человек слова не имеет, он должен лишь слепо выполнять «поручения» и не перечить «миру». Человек не может предъявить претензию высшим силам, ибо поплатится за это.

Почему мы нелепы? – нелепость в данном контексте не подразумевает неуклюжесть действий и странность в поведении, в таком ключе нелепость значит глупость человека, его непонимание мира и иерархии, желание все разрушить и искушаться абсолютно мимолетным и глупым «ничем».

Почему на шаманизм нужно обращать внимание.

Шаманизм – старая и, казалось бы, неактуальная религия и, зачем вообще о ней говорить. Но, не поверишь, пока не проверишь на себе слова местных шаманов.

Алтай – само по себе жутко таинственное место, любой камень что-то значит и это не шутка. Посещая Алтай уже более 5 раз, автор понял, что приезжая туда, лучше задать вопрос перед тем, как что-либо делать. Несколько историй, доказывающих, что алтайцы и их религия не забытые богом «писания» и вымысел, а истинное верование, работающее и по сей день.

Алтайские заметки 2021-2024 год.

8 июля 2021 г. 8:56 – первая поездка на Алтай. Мы выехали на своей машине из Чемальского района в Онгудайский район, время в пути до нужного места (плато посреди гор, которое мы увидели на карте) 5,5 часов. В 10:56 мы подъехали к перевалу на границе Чемальского и Онгудайского районов, как ни в чем ни бывало мы с музыкой и беседами продолжаем путь, спустя 40 минут после перевала одновременно случаются три вещи: страшнейший ливень (утром и весь наш путь было солнечно и +30), резкий серпантин вниз по горе и 4 спущенных колеса нашей машины. Спустя 25 минут паники и непонимания, как могло спустить одновременно четыре колеса, мы продолжаем путь до ближайшего шиномонтажа, в котором нам так и не смогут накачать колеса. До плато мы все-таки доехали и обратный путь проехали без приключений. Весь оставшийся «отпуск» мы проехали на спущенных колесах, их невозможно было накачать (колеса не были проколоты). Спустя 2 года мы узнаем, что на перевале, который мы проезжали, нельзя разговаривать, слушать музыку и в целом шуметь – духи злятся. Знаком для нас (о чем мы не знали) должно было стать отсутствие деревьев (а точнее их сожженный, мертвый вид) за пару километров до и после привала. Спущенными колесами местные духи показали нам, что мы нарушили правила, когда мы рассказали спустя два года этот случай местным, они сказали, что нам повезло, так как могло случиться что-то намного хуже.

13 июля 2023 г. 18:30 – сплав на Телецкое озеро. По середине огромнейшего Телецкого озера гид говорит нам, обратить внимание на скалу справа: вся скала заросла деревьями и лишь один кусочек камня чистый. Присмотревшись, все в катере отчетливо увидели в этом голом камне лицо – взрослый мужчина с бородой в головном уборе. Гид сказал нам, что это богатырь и «лучше о нем не говорить, мы на воде, на суше поговорите». Не это ли Бабурган? ...

14 июля 2023 г. 14:17 – полет на Белуху. В 14:17 мы приехали на базу, откуда стартуют вертолеты на гору Белуху. Погода прекрасная: +27, солнце и штиль. Про Белуху мы слышали многое: центр создания мира, священная гора, дух и тд. – мнений много, но все они с одним смыслом, что это не просто гора, она живая. Как же мы ошибались, думая, что это все местные сказки... В 14:39 мы сели в вертолет, прекрасный взлет, невероятно красивое ущелье на пути к самой мифической горе России. Весь полет до наивысшей возможной для посадки точки горы должен занять 30-35 минут. 14:54 – до Белухи остается 15 минут, мы уже видим плато, на которое будем приземляться. Буквально за 30 секунд погода портится и на нас с огромной встречной скоростью начинает нестись плотная грозовая туча. Ощущения от столкновения с ней не описать: падение в воздушную яму на 2-3 метра (при высоте вертолет в 2 м), тряска в 4х направлениях, сбой системы всего вертолета. Наш летчик сказал: «Такое бывает, тут устье, полетели дальше». Сразу после его слов мы снова падаем в воздушную яму. Знак? – да. Мы приняли решение развернуться и полететь обратно на базу, так и не побывав на Белухе. В 15:13 мы приземляемся на базе и за пару минут погода снова становится солнечной без единого облака. Куда делась страшная черная туча известно одному лишь богу (или духу Белухи...).

Поговорив с местными нам сказали одну фразу – «да не пустили вас туда, нельзя вам». Кому нам и почему до сих пор остается загадкой. 18 июля мы возвращаемся домой, после полета открываем социальные сети и видим новость о том, что вертолет, на котором мы летели разбился по пути на Белуху: это был наш вертолет и наш пилот, разбились они примерно по той же причине, по которой мы не полетели дальше. Кому же все-таки нельзя было туда лететь и почему он не понял это с первого раза?

Это история о том, как искушение (деньги и ощущения) погубили людей, которые не услышали духов и природу «по-хорошему».

5 июля 2024 года – неожиданное возвращение домой. На момент 5-го июля мы уже находились на Алтае несколько дней, но именно 5-го июля, после долгой прогулки сначала по холоду, затем по солнцепеку, долгой дороге по гравийке мы немного «раскисли». Начался негатив: коровы громко мычат по утрам, погода непонятная, водопады ни о чем, горы плохие, все не так и все плохо. А через пару дней нам ехать в самый отдаленный и дикий уголок Алтая – граница с Монголией, место, где обитают самые ярые шаманы и маги. После долгих монологов о том, как все плохо и как не

хочется ехать в наш конечный пункт назначения, всех резко накрыла температура и тошнота, вердикт – сильный тепловой удар. «Поспим и все пройдет» – думали мы, не тут-то было – покупаем ближайшие билеты до Москвы и летим домой.

Мы получили по заслугам за свой негатив – поплатились здоровьем и деньгами, еще и в грозу на самолете попали. Не обижайте духов!

В процессе прохождения курса по дисциплине «Композиция костюма» на кафедре «Спецкомпозиция и художественная графика» РГУ им. А.Н. Косыгина была разработана коллекция одежды по мотивам Республики Алтай. Было разработано 5 эскизов на А4 по мотивам национальных сказок Алтая, один плакат на формате А2. Также в сопровождение к эскизам был составлен отчет, содержащий в себе подготовку к созданию в виде исторической справки, анализ костюма, сопоставление трендов и всю информацию по коллекции (идеи, описание эскизов и порядка действий, аргументацию выбора темы, названия и тд). Данный курс помог более детально разобраться в истории костюмов России, как в целом, так и по отдельным регионам. Для создания коллекции применялись современные технологии – искусственный интеллект. Работа с искусственным интеллектом позволила обучить искусственный интеллект не только работе с техническими и числовыми данными, но и работе с произведениями искусства, историческими экспонатами [14], позволила нам, как художникам и конструкторам находить новые идеи порой даже в «бредовых» картинках от бездушной машины.

Список литературы

1. Герасимова М.П., Алибекова М.И., Белгородский В.С. Культурный код в пространстве современного человека, русский стиль - истоки дизайна // Вестник славянских культур. 2024. № 72. С. 254-268.
2. Ариинникова У.В., Алибекова М.И. Возрождение национальных и культурных ценностей через художественный образ // Мотивы культурных традиций и народных промыслов в коллекциях современной одежды, обуви и аксессуаров: Сб. научных трудов II Международной научно-практической конференции. Москва: 2024. С. 8-12.
3. Ключева И.Г., Алибекова М.И. **Чувашский народный костюм как символ культурного наследия // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Материалы VIII Международной научной конференции. Москва: 2024. С. 881-887.**
4. Мартыш Е.Н., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И. Идентичность русской культуры в художественном проектировании. Связь с природой // Мотивы культурных традиций и народных промыслов в коллекциях современной одежды, обуви и аксессуаров: Сборник научных трудов II Международной научно-практической конференции. Москва: 2024. С. 19-25.
5. Шарыгина Д.Д., Герасимова М.П., Алибекова М.И. Русский народный костюм. Слияние искусства, истории и национального фольклора // Мотивы культурных традиций и народных промыслов в коллекциях современной одежды, обуви и аксессуаров: Сборник научных трудов II Международной научно-практической конференции. Москва: 2024. С. 26-31.
6. Герасимова М.П., Алибекова М.И. Декоративность русского искусства - интерпретация традиций в дизайне фэшн-эскизов // Костюмология. 2023. Т. 8, № 4.
7. Голованева А.В., Алибекова М.И., Серикова А.Н. Взаимосвязь стилевых направлений и силуэтных решений в дизайн-концепции костюмных ансамблей современной моды // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2024. № 3(411). С. 248-253.
8. Белгородский В.С. **Алибекова М.И.** Нейросеть как революция в современной технологической парадигме // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посв. Ф.М. Пармону: Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. Москва: 2024. С. 6-13.
9. Епифанова Е.Н., Алибекова М.И. Прогрессивные технологии в художественном проектировании // Новации в процессах проектирования и производства изделий легкой промышленности: Материалы II Всероссийской конф. ученых, аспирантов и студентов с международным участием. Казань: 2024. С. 71-76.
10. Голованева А.В., Алибекова М.И. Цифровизация моды как перспективный способ сокращения пагубного влияния на экологию // Костюмология. 2023. Т. 8, № 2.
11. Голованева А.В., Белгородский В.С., Алибекова М.И., Андреева Е.Г. Углубленное использование нейросетей для создания модного образа // Дизайн и технологии. 2023. № 94(136). С. 6-14.
12. Бижчурин С.К., Голованева А.В., Серикова А.Н., Алибекова М.И. Искусственный интеллект как инструмент в процессе дизайн-проектирования коллекции молодежной одежды // Костюмология. 2023. Т. 8, № 3.
13. Мехтиева Ш.М.ж., Алибекова М.И. Дизайн и технологии, ориентированные на сохранение и переосмысление традиций // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2025. № 1-1(100). С. 61-66.
14. Мехтиева Ш.М., Алибекова М.И. Инновационные технологии. Материалы. Новые инструменты в создании дизайнерского продукта // Легкая промышленность: проблемы и перспективы: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Омск: 2024. С. 142-149.

References

1. Gerasimova M.P., Alibekova M.I., Belgorodskii V.S. Kul'turnyi kod v prostranstve sovremennogo cheloveka, russkii stil' - istoki dizaina [The cultural code in the space of modern man, the Russian style - the origins of design] // *Vestnik slavianskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures] 2024. No 3(411). 248-253 pp. (in Rus.).

2. Arshinnikova U.V., Alibekova M.I. Vozrozhdenie natsional'nykh i kul'turnykh tsennostei cherez khudozhestvennyi obraz. [The revival of national and cultural values through an artistic image]. *Motivy kul'turnykh traditsii i narodnykh promyslov v kolleksiakh sovremennoi odezhdy, obuvi i aksessuarov* [Motifs of cultural traditions and folk crafts in collections of modern clothes, shoes and accessories: proceedings of the presentations]. Moscow: 2024. 8-12 **pp.** (in Rus.).
3. Kliueva I.G., Alibekova M.I. Chuvashskii narodnyi kostium kak simvol kul'turnogo nasledii [Chuvash folk costume as a symbol of cultural heritage] *Obraz Rodiny: sodержanie, formirovanie, aktualizatsiia* [The image of the Motherland: content, formation, actualization: Proceedings of the VIII International Scientific Conference: proceedings of the presentations]. Moscow: 2024. 881-887 **pp.** (in Rus.).
4. Martysh E.N., Koltashova L.Iu., Alibekova M.I. Identichnost' russkoi kul'tury v khudozhestvennom proektirovanii. Sviaz' s prirodoi [The identity of Russian culture in artistic design. Connection with nature]. *Motivy kul'turnykh traditsii i narodnykh promyslov v kolleksiakh sovremennoi odezhdy, obuvi i aksessuarov*. [Motifs of cultural traditions and folk crafts in collections of modern clothes, shoes and accessories: proceedings of the presentations]. Moscow: 2024. 19-25 **pp.** (in Rus.).
5. Sharygina D.D., Gerasimova M.P., Alibekova M.I. Russkii narodnyi kostium. Sliianie iskusstva, istorii i natsional'nogo fol'klora [Russian folk costume. Fusion of art, history and national folklore]. *Motivy kul'turnykh traditsii i narodnykh promyslov v kolleksiakh sovremennoi odezhdy, obuvi i aksessuarov* [Motifs of cultural traditions and folk crafts in collections of modern clothes, shoes and accessories: proceedings of the presentations]. Moscow: 2024. 26-31 **pp.** (in Rus.).
6. Gerasimova M.P., Alibekova M.I. Dekorativnost' russkogo iskusstva - interpretatsiia traditsii v dizaine feshn-eskizov [Decorative Russian art - interpretation of traditions in the design of fashion sketches]. *Kostiumologiya* [Costumology]. 2023. Vol. 8, No 4. (in Rus.).
7. Golovaneva A.V., Alibekova M.I., Serikova A.N. Vzaimosviaz' stilevykh napravlenii i siluetykh reshenii v dizain-kontseptsii kostiumnykh ansamblei sovremennoi mody [The interrelation of stylistic trends and silhouette solutions in the design concept of costume ensembles of modern fashion]. *Izvestiia vysshikh uchebnykh zavedenii. Tekhnologiya tekstil'noi Promyshlennosti* [News of higher educational institutions. Textile industry technology]. 2024. No 3(411). 248-253 **pp.** (in Rus.).
8. Belgorodskii V.S. Alibekova M.I. Neuroset' kak revoliutsiia v sovremennoi tekhnologicheskoi paradigme [Neural network as a revolution in the modern technological paradigm]. *Innovatsii i tekhnologii k razvitiu teorii sovremennoi mody «Moda (Materialy. Odezhda. Dizain. Aksessuary)», posviashchennyi F.M. Parmonu* [Innovations and technologies for the development of the theory of modern fashion "Fashion (Materials. Clothes. Design. Accessories)", dedicated to F.M. Parmon: proceedings of the presentations]. Moscow: 2024. 6-13 **pp.** (in Rus.).
9. Epifanova E.N., Alibekova M.I. Progressivnye tekhnologii v khudozhestvennom proektirovanii [Advanced technologies in artistic design]. *Novatsii v protsessakh proektirovaniia i proizvodstva izdelii legkoi Promyshlennosti* [Innovations in the processes of designing and manufacturing light industry products: proceedings of the presentations]. Kazan: 2024. 71-76 **pp.** (in Rus.).
10. Golovaneva A.V., Alibekova M.I. Tsifrovizatsiia mody kak perspektivnyi sposob sokrashcheniia pagubnogo vliianiia na ekologiyu [Digitalization of fashion as a promising way to reduce harmful effects on the environment] *Kostiumologiya* [Costumology]. 2023. Vol. 8, No 2. (in Rus.).
11. Golovaneva A.V., Belgorodskii V.S., Alibekova M.I., Andreeva E.G. Uglublennoe ispol'zovanie neurosetei dlia sozdaniia modnogo obraza [In-depth use of neural networks to create a fashionable image]. *Dizain i tekhnologii* [Design and technology]. 2023. No 94(136). 6-14 **pp.** (in Rus.).
12. Bikchurina S.K., Golovaneva A.V., Serikova A.N., Alibekova M.I. Iskusstvennyi intellekt kak instrument v protsesse dizain-proektirovaniia kolleksii molodezhnoi odezhdy [Artificial intelligence as a tool in the design process of designing a collection of youth clothing]. *Kostiumologiya* [Costumology]. 2023. Vol. 8, No 3. (in Rus.).
13. Mekhtieva Sh.M.k., Alibekova M.I. Dizain i tekhnologii, orientirovannye na sokhranenie i pereosmyslenie traditsii [Design and technology focused on the preservation and reinterpretation of traditions]. *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [International Journal of Humanities and Natural Sciences]. 2025. No 1-1(100). 61-66 **pp.** (in Rus.).
14. Mekhtieva Sh.M., Alibekova M.I. Innovatsionnye tekhnologii. Materialy. Nove instrumenty v sozdaniidizainerskogo produkta [Innovative technologies. Materials. New tools in creating a design product]. *Legkaia promyshlennost': problemy i perspektivy: Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Light industry: problems and prospects: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference: proceedings of the presentations]. Omsk: 2024. 142-149 **pp.** (in Rus.).

Е.Р. Шеина

НОРМА VS ДЕВИАНТНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ЯПОНСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ЯЕИ КУСАМЫ

© Е.Р. Шеина, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

На примере творчества японской художницы Яёи Кусамы, известной своими принтами и коллаборациями с модными домами, осмысляются границы между нормой и болезнью в художественной практике. Проследивая биографию и основные вехи творчества художницы, автор статьи проблематизирует понятие «норма» применительно к искусству и доказывает важность вклада Кусамы в признание социальной полноценности «особенных» людей. Благодаря деятельности Яеи Кусамы, произошло расширение границ допустимого и инклюзивного в социальных и эстетических практиках, что благотворно сказалось на разнообразии форматов искусства.

Ключевые слова: Яеи Кусاما, современное искусство, норма, девиантность, психические заболевания.

© E.R. Sheina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

NORM VS DEVIANCE IN THE WORKS OF JAPANESE ARTIST YAYOI KUSAMA

On the example of the work of the Japanese artist Yayoi Kusama, known for her prints and collaborations with fashion houses, the boundaries between the norm and the disease in artistic practice are comprehended. Tracing the biography and the main milestones of the artist's work, the author of the article problematizes the concept of "norm" in relation to art and proves the importance of Kusama's contribution to the recognition of the social fullness of "special" people. Thanks to the activities of Yayoi Kusama, the boundaries of acceptable and inclusive in social and aesthetic practices have expanded, which has a beneficial effect on the diversity of art formats.

Keywords: Yayoi Kusama, contemporary art, norm, deviance, mental illness.

Искусство играет огромную роль в нашей жизни, являясь в большой степени отображением внутреннего мира человека. Искусство способно влиять на мировоззрение, развитие личности, жизненные принципы. Искусство постоянно расширяет свои границы, а представление о нормальном и допустимом в пространстве искусства постоянно меняется. В этой связи показателен возрастающий интерес к творчеству Яёи Кусамы и ее личному опыту.

Яеи Кусاما — знаменитая японская художница, известная фирменным принтом в горошек и легендарными тыквами. Яеи страдает галлюцинациями, навязчивыми и суицидальными мыслями, что отражается на ее творчестве и находит воплощение в необычных повторяющихся орнаментах.

В современном обществе проблемы нормальности и девиантности становятся все более актуальными, а определение их границ — все более размытыми. На основе творчества Кусамы можно по-новому взглянуть на проблему творчества. Попробуем проанализировать взаимодействия нормы и девиантности в произведениях Кусамы и выявить способы репрезентации ее психического состояния в искусстве.

Обратимся к формированию личности художницы, ранним проявлениям у нее психических расстройств, а также влиянию на будущую художницу семьи и культурной среды.

Яеи Кусاما родилась в Японии, в городе Мацумото 22 марта 1929 г. Она жила в благополучной и консервативной семье. Известно, впрочем, что она подвергалась насилию со стороны матери. В десять лет у девочки начались галлюцинации, которые в будущем послужат вдохновением для всего творчества художницы. Родители не одобрили её желание стать творцом.

В 19 лет девушка переезжает в Киото и поступает в Киотскую городскую школу искусств и ремесел, чтобы изучить традиционную японскую живопись (нихонга). Проучившись там год, она понимает, что ей ближе абстракция и эксперименты. Традиционную живопись Яеи не принимает из-за жестких рамок традиции, за которые она хотела выйти.

Против воли родителей Яеи Кусاما отправилась в страну, где абстракционизм был в моде, — США. Через год она начинает участвовать в выставках. Первую популярность Яеи Кусاما обрела в пору расцвета психоделики. Ее заметил американский скульптор-минималист Дональд Джадд — восхитившись работами Яеи, он написал множество статей про нее, что послужило пиаром в мире искусства.

Японская художница познакомилась с легендами современного искусства Энди Уорхолом, Джорджией О'Киф и другими звездами поп-арта [2]. Во второй половине 60-х годов она устраивает довольно эпатажные антивоенные хеппенинги — в основном в публичных местах и обнаженном виде («Анатомический взрыв» на Уолл-стрит, «Самоуничтожение. Анатомический антивоенный взрыв» на Бруклинском мосту). Яеи становится знаменитой благодаря своим скандальным выходкам и провокационным акциям, например, сожжению в знак протеста флага СССР. Ее творчество обретает концепцию самоуничтожения.

1968 год стал особенно плодотворным для художницы. Помимо ряда громких акций и заявлений, она открывает свой собственный бренд Kusama Fashion Company Ltd в знаменитом универсаме Bloomingdales. Начиная с 70-х годов художница активно сотрудничает с журналами.

В 1977 г. Яеи Кусаме ложится в психиатрическую клинику Сейва. В настоящее время Яеи Кусаме добровольно живёт в психиатрической клинике Токио, однако продолжает создавать уникальные творения и участвовать в коллаборациях с известными брендами, такими как Louis Vuitton [1; 2], [Рис. 1].



Рис. 1. Яеи Кусаме

В связи с состоянием художницы поясним некоторые из области психиатрии — галлюцинации и обсессии.

Галлюцинация — это образ, звуки или иные ощущения, которые возникают в сознании больного человека без внешнего раздражителя [3]. Визуализация галлюцинаций в работах Кусаме, мотив точек и сетей — отражение ее обсессивных состояний. Точное психическое расстройство Яеи Кусаме не раскрывается общественности, однако известны проявляющиеся у нее симптомы: галлюцинации и навязчивые мысли, обсессии. Галлюцинация состоит из живых тыков и пятен, которые визуализируются в ее сознании.

«Визитная карточка» творчества художницы — белые пятна на красном фоне. Яеи так мотивирует их появление: «Однажды я смотрела на скатерть в красный цветочек. Посмотрев вверх, я вдруг увидела, что те же самые цветы покрывают потолок, окна, стены, всю комнату, мое тело и вселенную. Я почувствовала, что самоуничтожаюсь, растворяюсь в бесконечности времени и пространства, превращаюсь в Ничто. Я поняла, что это происходит не в моем воображении, а наяву, и испугалась» [4], [Рис. 2].

Есть мнение, что психика художницы пострадала вследствие физического и морального насилия матери над ней в детстве. Мать требовала полного послушания, за малейшую оплошность Яеи бывала наказана. Плохое отношение к ней родного человека обернулось опасными видениями, которые чуть не довели девочку до суицида. Справиться с проблемой помог врач-психиатр, посоветовавший Кусаме регулярно рисовать. Художница до сих пор убеждена, что искусство — лучшее лекарство для нее. Яеи Кусаме воплощает свои навязчивые идеи в реальность, делясь с нами своим миром [2].



Рис. 2. Выставка Яеи Кусаме. «Dots obsession»

«Мое искусство уходит корнями в мои галлюцинации, которые вижу только я. Я перевожу раздражающие меня галлюцинации и навязчивые образы в картины и скульптуры. Все мои пастилы — продукты обсессивно-компульсивного

невроза и поэтому неразрывно связаны с моей болезнью. Но я создаю что-то, даже когда не вижу галлюцинаций», — комментирует свое творчество Яеи Кусамы [5].

В связи с этим проблематизируются отношения тела и души и поиск своей идентичности художницы: Яеи Кусаме для передачи мыслей использует тело как холст. Ее работы выводят на разговор о проблемах идентичности и гендера, заставляют по-новому взглянуть на красоту. Яеи Кусаме меняет традиционное представление об искусстве.

В случае Кусамы можно говорить об объективации и деперсонализации тела. Объективация — это некое опредмечивание, стирание индивидуальных черт человека. Кусаме стирает человечность, превращая фигуры в абстрактные формы, покрытые пятнами. Таким образом происходит обезличивание: художница страдает деперсонализацией, показывая нам через свое творчество, как это ею ощущается. Яеи Кусаме использует свой талант для терапии психического заболевания, нормализации самооощущения.

В творчестве Кусамы прослеживаются навязчивые фаллические образы, похожие на мягкие скульптуры с продолговатыми наростами. Фаллических монстров Кусаме создает из своих страхов, травм, нанесенных матерью, которая отправляла ее шпионить за отцом и его любовницей. Художница стала испытывать отвращение к мужским половым органам и, покрывая плоскости множеством фаллосов, сублимировала детские травмы. Яеи Кусаме выступает против традиционного общества, протестуя против патриархата и отрицая его [Рис. 3].

Рис. 3. Яеи Кусаме. Зеркальная комната Бесконечности — поле фаллосов



В инсталляциях Кусаме часто реализует идею слияния со средой — всем окружающим, часто даже людьми. Кусаме объясняет это стремление желанием объединиться с космосом и преодолеть границы своей личности.

В своих перформансах Кусаме использует наготу, таким эпатажным способом привлекая внимание общественности к важным социальным проблемам, таким как социальная несправедливость, защита прав женщин. Творчество художницы насыщено элементами эпатажа и провокации, которые служат передачей мыслей и ценностей художницы.

Кусаме не боится затрагивать спорные или неодобряемые темы, которые в социуме принято замалчивать. Это такие темы, которые долго считались табуированными: психические расстройства, сексуальность, смерть. Задумываясь над концом нашего мира и бытием, Кусаме не скрывает, а подчеркивает в искусстве свою ненормальность, делая ее центральной темой.

Многие работы Кусаме предполагают активное участие зрителя, который может входить в инсталляции, трогать объекты, оставлять свои следы. Это создает эффект погружения и позволяет зрителю пережить собственный опыт взаимодействия с произведением. Например, «Obliteration Room» [Рис. 4] — инсталляция, где посетители могут покрывать белую комнату разноцветными точками, — является ярким примером интерактивного искусства Кусаме и символизирует процесс преодоления внутреннего хаоса и

Рис. 4. Яея Кусаме. Obliteration Room

обретения гармонии. Инсталляция «Комната уничтожения», представляющая собой белую комнату с белой мебелью, заполненная яркими наклейками кружочками, привела к созданию уникального принта в горошек, покрывающий все пространство [6].

Еще один проект художницы — «Infinity mirror room»: у Яеи Кусаме несколько зеркальных комнат, различающихся предметами или освещением. Бесконечные зеркала, которые создают эффект погруженности в мир японской художницы, позволяют взаимодействовать со зрителем и находиться в центре мыслей автора [6], [Рис. 5].



Рис. 5. Яеи Кусама. Последствия уничтожения вечности. Зеркальная комната



У Яеи Кусамы ярко выраженная политическая и социальная позиция. В своих ранних перформансах Кусама открыто выступала против войны во Вьетнаме, расизма и дискриминации. Ее работы можно рассматривать как форму социального протеста, призывающего к переменам. Например, протестуя против войны во Вьетнаме, Кусама и ее друзья в 1968 году устроили в Нью-Йорке акцию протеста, появившись обнаженными на Бруклинском мосту [Рис. 6]. Их тела были покрыты красными горошинами, символизирующими пулевые ранения. В это же время Кусама написала президенту США Никсону письмо с предложением заняться с ним любовью, дабы тот «умерил свой воинственный пыл». Надо ли говорить, что такая акция не осталась незамеченной и вызвала большой резонанс в СМИ [7].



Рис. 6. Акция протеста против войны во Вьетнаме на Бруклинском мосту. Организатор Яеи Кусамы

Анализ этих аспектов творчества Яеи Кусамы позволяет глубже понять взаимосвязь между ее личным опытом, художественным языком и социально-культурным контекстом, в котором она творила.

Важно учитывать культурный контекст понимания нормы и девиантности. В Японии отношение к психическим заболеваниям традиционно отличается большой стигматизацией, что повлияло на личный опыт Кусамы и, вероятно, на её решение вернуться на родину и жить в психиатрической клинике. Япония отличается крайней традиционностью в искусстве, даже консервативностью, и эстетический и социальный акционизм Яеи Кусамы здесь был неприемлем. Западная же культура в целом и США, в частности, демонстрировали открытость к новому, ведь во время пребывания здесь Яеи был популярен абстракционизм [8].

Перечислим аспекты переосмысления Кусамой нормы в искусстве:

1. Трансформация девиантного опыта: художница воспроизводит свои тревоги, obsessions в искусстве, превращая ненормальность в социально приемлемые практики. Она передает свой опыт окружающим, позволяя всем лучше понять и принять людей с отклонениями, тем самым поддерживая людей с психическими заболеваниями.
2. Расширение границ приемлемого: творчество Кусамы раздвигает границы приемлемого в искусстве. Она ставит под вопрос традиционные эстетические ценности, призывает понимать разные формы искусства, идею многообразия в нем.
3. Создание нового языка: Яеи Кусамы создает свой уникальный язык для общения со своими зрителями. Ее язык состоит из ее навязчивых идей и галлюцинаций, которым она придает смысл. Художница общается с нами суггестивно, на глубоком эмоциональном уровне.

Влияние творчества Кусамы на восприятие ментального здоровья велико:

1. Дестигматизация: Яеи Кусамы восстанавливает права людей с отклонениями в искусстве, показывая на своем опыте, что болезнь не является препятствием для создания нового, для самореализации и участия в творческом процессе.
2. Формирование толерантности: Творчество Кусамы способствует формированию более толерантного отношения к «инаковости», призывая к принятию людей с ментальными особенностями.
3. Искусство как терапия: важно отметить терапевтическую функцию искусства для самой Кусамы и потенциальное терапевтическое воздействие ее работ на зрителей. «Если бы не искусство, я давно бы покончила с собой», — говорит художница [9].

Анализ творчества Яеи Кусамы дает нам пример борьбы с психическими заболеваниями как трансформации недуга в мощное художественное высказывание, проецирование своего мира вовне с помощью художественных средств выражения. Художница расширяет границы нормальности, бросает вызов устоявшимся ценностям в мире искусства. Кусамы является уникальным примером взаимодействия нормы и девиантности. Она создает новый язык для выражения своих мыслей, не просто демонстрируя свои галлюцинации, но рефлексировав над ними и придавая им новые смыслы и значения, поднимая сложнейшие темы бытия, неравенства, сексуальности. Она показывает, как ментальное расстройство не является причиной отказа от творчества и самореализации. Яеи Кусамы воспринимает расстройство как источник вдохновения и идей для глубокого осмысления. Искусство Кусамы, безусловно, внесло вклад в толерантное отношение к людям с дефектами в психике и принятие многообразия форм искусства.

Список литературы:

1. Яёи Кусاما. Contemporary Artists. URL: http://contemporary-artists.ru/Yayoi_Kusama.html (дата обращения: 26.04.2025).
2. Яёи Кусاما: Биография, творчество и интересные факты. AWDEE. URL: <https://awdee.ru/yayoi-kusama-biography/> (дата обращения: 26.04.2025).
3. Галлюцинация // Словарь психиатрических терминов. URL: <https://www.psychiatry.ru/stat/114> (дата обращения: 26.04.2025).
4. Принцесса всех горошин: Яёи Кусاما. L'Officiel Baltic. URL: <https://www.lofficielbaltic.com/culture/printsessa-vseh-goroshin-yaei-kusama> (дата обращения: 26.04.2025).
5. Яёи Кусاما: Сеть бесконечности. Artwizard. URL: <https://artwizard.eu/ru/yayoi-kusama-network-of-infinity-ar-87> (дата обращения: 26.04.2025).
6. HSE Art and Design School. Яёи Кусاما. Бесконечная одержимость. HSE Design. URL: <https://hsedesign.ru/project/e253a859fe6c404f85f8521eef31693e> (дата обращения: 26.04.2025).
7. 10 знаковых проектов Яёи Кусамы. Archive.ru. URL: https://archive.ru/publications/3917~10_znakovykh_proektov_Jaei_Kusamy (дата обращения: 26.04.2025).
8. Knife.media. Японская психиатрия: между стигмой и технoproгрессом. Knife.media. URL: <https://knife.media/japanese-psychiatry/> (дата обращения: 26.04.2025).
9. Мухина С. Яёи Кусاما: как художница с психическим расстройством стала иконой стиля. The Blueprint. URL: <https://theblueprint.ru/culture/style-icons-fashion/yayoi-kusama> (дата обращения: 26.04.2025).

References:

1. *Jajoi Kusama. Contemporary Artists*. URL: http://contemporary-artists.ru/Yayoi_Kusama.html [Yayoi Kusama. Contemporary Artists]. (date accessed: 26.04.2025).
2. *Jajoi Kusama: Biografija, tvorcestvo i interesnye fakty. AWDEE*. URL: <https://awdee.ru/yayoi-kusama-biography/> [Yayoi Kusama: Biography, creativity and interesting facts. AWDEE]. (date accessed: 26.04.2025).
3. *Gallucinacija // Slovar' psihiatricheskikh terminov*. URL: <https://www.psychiatry.ru/stat/114> [Hallucination // Dictionary of Psychiatric Terms]. (date accessed: 26.04.2025).
4. Princessa vseh goroshin: Jajoi Kusama. [Princess of all peas: Yayoi Kusama]. *L'Officiel Baltic*. URL: <https://www.lofficielbaltic.com/culture/printsessa-vseh-goroshin-yaei-kusama> (date accessed: 26.04.2025).
5. Jajoi Kusama: Set' beskonechnosti [Yayoi Kusama: Infinity Network]. *Artwizard*. URL: <https://artwizard.eu/ru/yayoi-kusama-network-of-infinity-ar-87> (date accessed: 26.04.2025).
6. HSE Art and Design School. Jajoi Kusama. Beskonechnaja oderzhimost' [HSE Art and Design School. Yayoi Kusama. Endless obsession]. *HSE Design*. URL: <https://hsedesign.ru/project/e253a859fe6c404f85f8521eef31693e> (date accessed: 26.04.2025).
7. 10 znakovykh proektov Jajoi Kusamy [Yayoi Kusama's 10 landmark projects]. *Archive.ru*. URL: https://archive.ru/publications/3917~10_znakovykh_proektov_Jaei_Kusamy (date accessed: 26.04.2025).
8. Knife.media. Japonskaja psihiatrija: mezhdug stigmoj i tehnoprogressom [Knife.media. Japanese psychiatry: between stigma and technoprogress]. *Knife.media*. URL: <https://knife.media/japanese-psychiatry/> (date accessed: 26.04.2025).
9. Muhina S. Jajoi Kusama: kak hudozhnica s psihicheskim rasstrojstvom stala ikonoj stilja [Yayoi Kusama: As an artist with a mental disorder, she became a style icon]. *The Blueprint*. URL: <https://theblueprint.ru/culture/style-icons-fashion/yayoi-kusama> (date accessed: 26.04.2025).

А.А. Щербакова, И.Л. Зорина

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ РОССИЙСКИХ БРЕНДОВ МЕБЕЛИ: DELO, LULU SPACE

© А.А. Щербакова, И.Л. Зорина, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В данной статье рассматриваются различия двух российских брендов: DELO, LULU SPACE. В чем их похожесть и разность, какие материалы используют при изготовлении предметов мебели. Исследование направлено на выявление сильных и слабых сторон каждого из брендов через призму ключевых аспектов, влияющих на потребительский выбор: ассортимент продукции, качество материалов, дизайн, ценовая политика и уровень сервиса. В ходе анализа рассматриваются особенности маркетинговых стратегий компаний, их позиционирование на рынке и влияние на предпочтения покупателей. Результаты исследования помогут лучше понять конкурентные преимущества и недостатки обеих компаний.

Ключевые слова: предмет мебели, декор, дизайн интерьера, массив дерева, пространственный дизайн

A.A. Chsherbakova, I.L. Zorina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO RUSSIAN FURNITURE BRANDS: DELO, LULU SPACE

This article examines the differences between two Russian brands: DELO, LULU SPACE. What are their similarities and differences, what materials are used in the manufacture of furniture. The study is aimed at identifying the strengths and weaknesses of each brand through the prism of key aspects that influence consumer choice: product range, quality of materials, design, pricing policy and level of service. The analysis examines the features of the companies' marketing strategies, their positioning in the market and their impact on customer preferences. The results of the study will help to better understand the competitive advantages and disadvantages of both companies.

Keywords: *furniture, decor, interior design, solid wood, spatial design*

Delo — это бренд, созданный дизайнером-энтузиастом, Арсением Бродачем [2]. «Я сам придумываю предметы: это действительно моя творческая амбиция, поэтому они получаются уникальными и узнаваемыми, даже самые базовые. Первично — желание создать, а не продать. И я делаю все так, как получается именно у меня». (Рис.1)



Рис.1 Арсений Бродач, основатель бренда «Delo»

Они выпускают мебель, предметы быта и одежду, проектируют интерьеры и строят дома. Задача компании — создавать качественные, функциональные и технологичные предметы, отвечающие представлениям о современном дизайне и комфортной экологичной среде. Delo имеет собственное производство, в котором участвует сеть партнеров.

«Главное в дизайне — рациональность». Такой политики придерживается бренд. И это очень верно, ведь в мебели важны функциональные качества, эстетические аспекты и комфорт. А в сумме это и есть рационализм. Потому как, красивый стул без удобства — всего лишь скульптура.

Посетив шоурум в Санкт-Петербурге, по адресу: ул. Маяковского, 21, внимание сразу падает на витрину магазина. Минималистичная, без каких-либо лишних деталей и вывесок. Внутри пространство достаточно наполнено воздухом и уютом, оно будто шепчет человеку: «Твори!» (Рис.2)



Рис.2 Шоурум «Delo»

В магазине представлены различные предметы быта, от книг до одежды. (Рис.3)



Рис.3 Предметы шоурума

Предметы хочется приобрести, в основном используются материалы МДФ и металла, а также обивки букле. Качественное производство сразу же бросается в глаза, а лаконичный дизайн западает в душу. В мебели просматривается аккуратность, некая строгость и простота, понятность. Ведь говорят, что «Красиво то, что понятно».

Прийти и окунуться в мир нового, российского производства абсолютно стоит. Открыть для себя что-то новое, пронаблюдать незнакомые формы дизайна. А ниже представлены некоторые фотографии, которые были сделаны с любовью и интересом в данном шоуруме.



Рис.4 Цветные стулья DELO



Рис.5 Стул фиолетовый



Рис.6 Кофейные столики DELO



Рис.7 Лого

LULU Space – также российский бренд мебели, производство в Московской области, где ребята делают мебель из МДФ, шпона и массива дуба по собственному дизайну[3].

Маша и Илья Евтюшенковы основали собственное мебельное производство LULU Space, также в названии бренда отражается связь со сладостью из детства. В переводе с английского «Lulu», означает: «классная вещь, что-то особенное, выдающееся». Начнем с примера. (Рис.8)



Рис.8 Стул «Lukas»

«Письменный стол Lukas сделан из МДФ в отделке шпоном дуба на выбор из 9 оттенков. Его можно также покрасить эмалью по палитре NCS и RAL, как и всю нашу мебель. Ножки из массива дуба в форме листа растения. Внутренний ящик из МДФ под белой эмалью.» - говорит один из создателей бренда, Маша Евтюшенкова.

Лично посетить данный шоурум не удалось, но если придаться анализу бренда, то можно сказать, что эта мебель качественная, стильная и также «понятного» для людей дизайна. Ее можно внедрить в абсолютно любой интерьер и она будет выигрышно смотреться, а еще немаловажно - приносить пользу. Хороший конструктив сочетается с функциональностью и эстетикой. Сложно не заметить, как ребята трепетно относятся к комфорту проектируемой мебели. (Рис.9)



Рис.9 «LULU Space»

Очень приятно наблюдать за открытием своих брендов, которые делают вот эти шедевры. Ничего лишнего, только шепотка красоты, немного простоты и комфорта. Хочется покупать!

Что касается самих конструкций, они тоже понятны, от глаз людей ничего не скрывается. Покрытие обычно производится эмалью.

Сравнивая эти два бренда, хотелось бы сказать, что они по-своему уникальны, приятны глазу, но также можно выделить их схожесть. Например, материалы, тот же МДФ, цветная эмаль как покрытие, стилевые направления: современная классика, минимализм и некие идентичные элементы дизайна. Лаконичность, цветовое разнообразие, функциональная составляющая присутствует у обоих производств.

Несхожесть обнаруживается в ценовом сегменте, DELO имеет показатели чуть ниже, чем LULU Space. Но опять-таки, какие-то предметы имеют ниже цены, а другие выше. Все зависит от типа элемента.

Если говорить о потребителях, то считается, что это предназначено на средний уровень и выше. Пример (Рис.10).

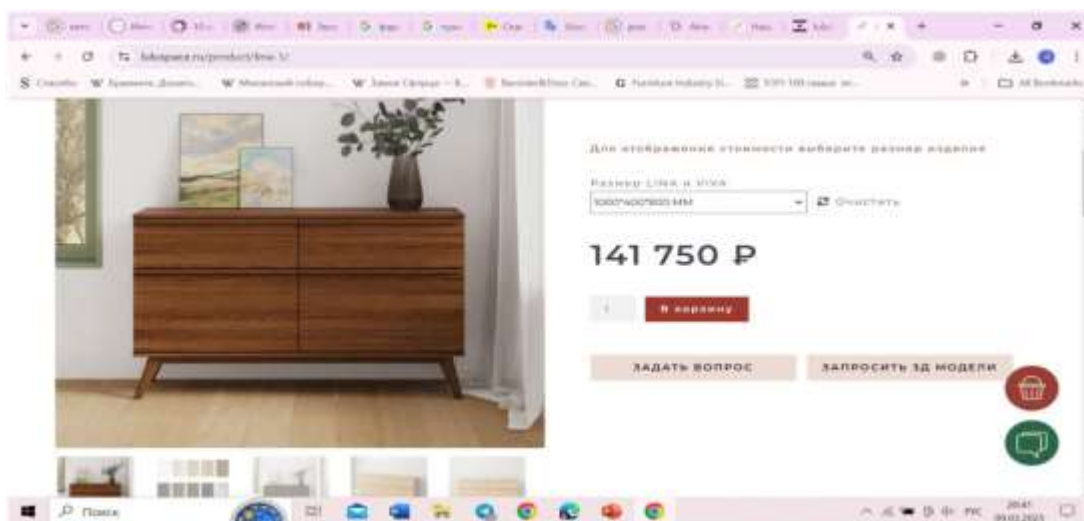


Рис.10 Комод «LINA1» - LULU Space

Обозревая данный комод, не скажешь что он из «дешевых», фасады, каркас - МДФ, покрытое эмалью или шпоном дуба. Из массива дуба здесь только ручки комода. Стоит ли он того? Сказать сложно, на вкус и цвет мы все разные. (Рис.11)

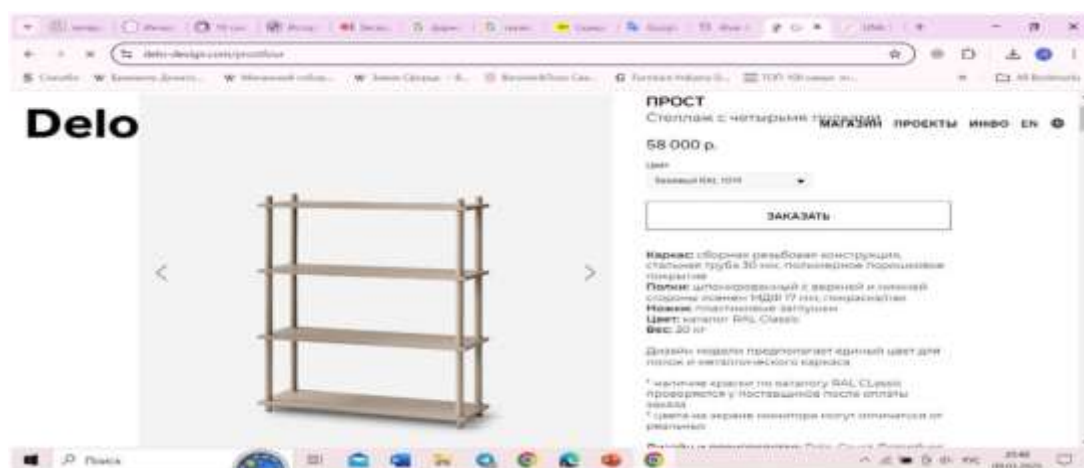


Рис.11 Стеллаж – DELO

Стеллаж и комод – это конечно ни одно и то же, но для примерного сравнения можно взять и его. В создании стеллажа принимал участие ясень, а не дуб как в LULU Space. Как мы знаем у ясеня свойства отличаются от дуба и соответственно цена.

Главными проблемами потребителя является цена и качество. Качество у обоих производителей на хорошем уровне, а что касается цены, то возможно подобрать то, что вам нужно как и в DELO, так и в LULU Space. На любой вкус и цвет. Есть варианты приобрести что-то по низкой цене, но при этом не подводя качественные характеристики. Эти два бренда, московский и петербургский доступны для покупателей в той или иной мере, никакой из них ни хуже ни в коем случае, оба достойные, российские производители. Данная мебель для настоящих ценителей дизайна, удобного, простого и понятного.

Список литературы

1. Весна М. Продюсер ARTDOM // Дизайн. Материалы. Технология. URL: <http://www.artdom-design.ru/intervyu-s-uchastnikom-artdom-2025-arsen> (дата обращения: 01.01.2025)
2. Мебельное производство «DELO». URL: <http://www.delo-design.com/> (дата обращения: 08.02.2025)
3. Мебельное производство «LULU SPACE». URL: <http://www.luluspace.ru/> (дата обращения: 16.03.2025)

References

1. Vesna M. Producer ARTDOM // Design. Materials. Technology. URL: <http://www.artdom-design.ru/intervyu-s-uchastnikom-artdom-2025-arsen> [Publishing house “ARTDOM”]. (date accessed: 01.01.2025)
2. Furniture brand “DELO”. URL: <http://www.delo-design.com/> [Furniture company “DELO”]. (date accessed: 08.02.2025)
3. Furniture brand “LULU SPACE”. URL: <http://www.luluspace.ru/> [Furniture company “LULU SPACE”]. (date accessed: 16.03.2025)

УДК 67.017(679.7)

А.А. Щербакова, Е.Н. Петров

АНАЛИЗ ВИДОВ ЗАПОЛНЕНИЯ ПОР МАТЕРИАЛА ТРАВЕРТИНА ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ ВЫСОКОКАЧЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ КАМНЯ

© А.А. Щербакова, Е.Н. Петров, 2025

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Целью данного исследования было изучение физических и химических свойств травертина. Травертин является широко используемым строительным материалом благодаря своим эстетическим качествам и долговечности, однако наличие пористой структуры ограничивает его применение в некоторых областях. Исследования, рассматриваемые в работе, включают различные методы улучшения характеристик травертина путем заполнения его пор различными материалами, такими как эпоксидные смолы, полимеры и другие композиты.

Ключевые слова: **травертин, химические свойства, механические свойства, строительный материал**

A.A. Chsherbakova, E.N. Petrov

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ANALYSIS OF TYPES OF FILLING THE PORES OF TRAVERTINE MATERIAL TO OBTAIN HIGH-QUALITY STONE PROCESSING

The aim of this study was to investigate the physical and chemical properties of travertine. Travertine is a widely used building material due to its aesthetic qualities and durability, however, its porous structure limits its use in some areas. The studies considered in this paper include various methods to improve the characteristics of travertine by filling its pores with various materials such as epoxy resins, polymers and other composites.

Keywords: *travertine, chemical properties, mechanical properties, building material*

Здания из натурального камня прочнее и могут прослужить дольше, а также добавляют сооружениям большую ценность. По всему миру можно увидеть великолепные примеры долговечности натурального камня, такие как пирамиды в Египте, римский Колизей и другие храмы, которые сконструированы из натурального камня и все еще стоят. Травертин — это камень, который часто используется для изготовления напольной плитки. Цветовые оттенки варьируются от очень светлого белого до более глубокого бежевого цветов. Естественные прожилки камня могут образовывать различные узоры, которые придают камню интересный вид. (Рис.1)



Рис.1 Текстура травертина

Поры, пустоты и трещины снижают прочность и экономическую ценность травертина и ограничивают его применение. При использовании в качестве строительного материала поры травертина часто заполняют для повышения его прочности и продления срока службы. Ученый Дистельхорст дал обзор натурального каменного наполнителя, который делает камень более подходящим для архитектурных целей. Из этого следует, что отсутствие путей проникновения влаги из земли в скальный массив, меньше трещин, щелей и стыков в скальном массиве, а также отсутствие растворимых и гигроскопичных солей в скале уменьшает и препятствует выветриванию. Главным недостатком является то, что травертин в своем естественном состоянии имеет неисчислимое количество отверстий, которые составляют пористость. Эти поры могут быть очень маленького размера, но также и большими. Объем пор по отношению к общему объему породы называется пористостью, и травертины имеют высокое значение этой характеристики. Эти отверстия обычно заполняются на заводе, чтобы придать плитке гладкую поверхность. В том случае, если эти поры не заполнены должным образом, со временем регулярный износ может привести к тому, что заполняющие материалы ослабнут или сотрутся. Заполнение отверстий не слишком сложно, но это требует точного соответствия цвета плитки заполняющему материалу. Также необходимо найти экономичное решение, используя правильное количество заполняющих материалов. Также, если отверстия не заполнены, травертиновые плитки начнут травиться при контакте с кислотными жидкостями. Общеизвестным фактом является то, что более высокий коэффициент пористости обеспечивает более высокое водопоглощение, и, следовательно, камень имеет тенденцию быть менее прочным и устойчивым к пятнам, а также более восприимчивым к воздействию мороза и соли. Ко всему этому, нужно добавить что глубина пор травертина составляет около 5 мм. [1].

На самом деле существуют два способа заполнения травертина, первый - использование эпоксидного наполнителя, второй - использование затирки или цемента. В большинстве случаев предпочтителен первый способ, так как эпоксидные наполнители достаточно хорошо заполняют все поры, за счет чего, создается гладкая и однородная фактура. Данный вариант удобен тем, что эпоксидные шпатклёвки могут окрашиваться в цвет минерала, но иногда в полимерный состав добавляют травертиновую муку, полученную при изготовлении каменной плитки.

Если же говорить о цементных растворах и затирок, то эксплуатация этих материалов намного проще и дешевле, но если нужно получить идеальную глянцевую полированную поверхность, данный способ не может гарантировать хорошего результата. Все дело в разнице структур камня и песчаного состава наполнителя - отшлифованный раствор может быть немного ниже поверхности камня. В любом случае, если плитка заполнена цементом или затиркой в цвет камня - это вовсе не говорит о низком качестве отделочного материала, ведь натуральный травертин с годами становится еще крепче (что вызвано непрерывными процессами окисления), это лишь говорит о более дешевом способе заполнения естественных полостей. Подчеркнуть важность заполнения пор необходимо, поскольку это уменьшает отходы и улучшает физические и механические свойства травертинов за счет снижения выветривания.

Также стоит отметить, что применение заполнения цементом увеличивает прочность на одноосное сжатие заполненных травертинов до 30% по сравнению с незаполненными травертинами, а также увеличивает экономическую ценность травертинов. Заполнение цементом (Рис.3) уменьшает пористость каменных полов, делает их более непроницаемыми и увеличивает их прочность, и это дешевле, чем заполнение полиэфиром. При горячем нанесении заполнения полиэфиром происходит плавление, и в результате увеличивается коэффициент пористости. Также незаполненные образцы травертиновой плитки Portsan, Faber² и Basaranlar, которые являются крупнейшими компаниями-экспортерами травертина в Турции, привозятся и заполняются вручную. После заполнения для плиток размером 30,5 × 30,5 × 1 см применяется период сушки в течение 5 часов летом и 24 часов зимой. Для утончения плитки используется промышленная двухголовочная полировальная машина. Испытания на сжатие и изгиб проводятся на образцах

² Faber, Portsan, Basaranlar – виды травертиновых плиток. – Современные отделочные работы и материалы. Практический справочник. Котельникова В.С., 2014 – С.3.

наполнителя в соответствии со стандартами TS 699³ и ISRM. Шероховатость заполненных травертиновых плит измеряется с помощью микропреобразователя шероховатости Mitutoyo SJ-201 Р. (Рис.2) Это устройство используется для определения скользящего потенциала напольных покрытий из натурального камня, включая полы из травертина[2].

Где его можно использовать? Если же говорить о строительстве, то травертин эксплуатируется как строительный и облицовочный камень, а также и для отделки интерьера.



Рис.2 Mitutoyo SJ-201 Р прибор для определения шероховатости



Рис.3 Заполненные цементом поры травертина

В заключении хотелось бы отметить, что заполнение пор очень важный процесс, так как от него зависит эксплуатационные качества материала, срок службы. Какой из методов выбрать, сложно сказать, у каждого есть свои достоинства и недостатки. Но при этом, не зря указаны именно эти материалы для заполнения, ведь это значит, что в принципе каждый из них способен справиться со своей ролью [3].

³ TS 699, ISRM – турецкий стандарт опытов над натуральными камнями. – Современные отделочные работы и материалы. Практический справочник. Котельникова В.С., 2014 – С.3.

Список литературы

1. Sciencedirect // Архитектура. Материалы. Технология. URL: <http://www.https://sciencedirect.com> (дата обращения: 04.03.2025)
2. Bellestone «Design». URL: [http://www.https://https://www.bellstone.com.](http://www.https://https://www.bellstone.com/) / (дата обращения: 08.03.2025)
3. Компания «Sareen Stone». URL: <http://www.https://sareenstone.com.> / (дата обращения: 05.04.2025)

References

1. Sciencedirect // Architecture. Materials. Technology. URL: <http://www.https://sciencedirect.com> [Publishing house “Sciencedirect”]. (date accessed: 04.03.2025)
2. Bellestone “Design”. URL: [http://www.https://bellstone.com.](http://www.https://bellstone.com/) / [Bellestone “Design”]. (date accessed: 08.03.2025)
3. Company “Sareen Stone”. URL: <http://www.https://sareenstone.com.> / [Company “Sareen Stone”]. (date accessed: 05.04.2025)

УДК 72.012:004.8

Сун Юехуай

ТЕХНОЛОГИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В РАЗВИТИИ ГРАФИКИ БИОНИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

© Сун Юехуай, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

В настоящем исследовании изучается влияние искусственного интеллекта (ИИ) на развитие графического дизайна. Обнаружено, что биомиметические методы применения ИИ позволяют не только быстро создавать дизайн-эскизы с биоморфными формами, но и моделировать принципы функционирования биологических структур. Предлагается интегрировать в дизайн на основе ИИ национальные культурные особенности и концепции охраны окружающей среды. Это не только повысит культурную ценность произведений, но и поспособствует формированию модели устойчивого развития дизайнерской индустрии.

Ключевые слова: графический дизайн, биомиметика, технологии искусственного интеллекта, устойчивый дизайн, наследование культуры

Song Yuehuai

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES IN THE DEVELOPMENT OF BIONIC DESIGN GRAPHICS

This study examines the influence of artificial intelligence (AI) on the development of graphic design. It was found that biomimetic approaches to AI application enable not only the rapid creation of design sketches with biomorphic forms but also the modeling of the functioning principles of biological structures. It is proposed to integrate national cultural characteristics and environmental protection concepts into AI-based design. This not only enhances the cultural value of works but also contributes to the formation of a model for the sustainable development of the design industry.

Keywords: graphic design, biomimetics, artificial intelligence technologies, sustainable design, cultural heritage

В эпоху цифровых технологий искусственный интеллект (ИИ) стал важнейшей стратегией развития для крупнейших стран мира. Стремительное развитие ИИ меняет наш мир, в том числе и в области дизайна [1, с. 252]. С одной стороны, растет спрос на инновационные и уникальные дизайны, и люди стремятся черпать вдохновение в природе для создания более ярких и узнаваемых работ. С другой стороны, стремительное развитие технологий искусственного интеллекта с его мощными возможностями анализа данных и распознавания образов открывает новые возможности для графического дизайна.

Биомиметические принципы уже давно применяются в дизайне, но традиционные подходы ограничены человеческим опытом. ИИ обещает преодолеть эти ограничения. С тех пор, как были предприняты исследования в академических кругах, знакомство с междисциплинарными исследованиями выявило огромный потенциал интеграции технологий ИИ с традиционными технологиями, реализуемыми дизайне.

В современную цифровую эпоху совместное развитие технологий искусственного интеллекта и больших данных трансформирует графический дизайн. В то время как большие данные предоставляют дизайнерам беспрецедентный доступ к природным закономерностям и поведенческим знаниям, искусственный интеллект предлагает передовые аналитические инструменты для расшифровки сложных биологических систем. Эта синергия создает как

возможности для алгоритмической генерации биоморфных визуальных эффектов, так и проблемы, связанные с балансированием технологической эффективности с гуманистической креативностью.

С академической точки зрения, углубленные исследования по применению технологий искусственного интеллекта в бионическом графическом дизайне способствуют расширению теоретических границ дизайнерских дисциплин и обогащению методов и средств проектирования. С практической точки зрения это приложение может предоставить дизайнерам более эффективные и инновационные инструменты проектирования, повысить качество и конкурентоспособность дизайнерских работ и удовлетворить все более разнообразные требования рынка.

В традиционном графическом дизайне дизайнеры в основном выполняют работы с помощью ручного рисования, программного обеспечения для цифрового рисования и других методов. Это не только отнимает много времени и сил, но и требует от дизайнеров высокого уровня художественного мастерства и дизайнерских способностей. Напротив, применение технологий искусственного интеллекта в графическом дизайне, особенно в бионическом графическом дизайне, может значительно повысить эффективность и качество дизайна [2, с. 12-17]. Кроме того, бионический дизайн фокусируется на использовании и моделировании естественной экологии. Чжу Вэймин отмечает, что, хотя ИИ обладает значительными преимуществами в эффективности, дизайнеры-люди обладают ключевыми способностями, такими как креативность, понимание деталей и глубокое понимание потребностей пользователей, которые на данном этапе недоступны искусственному интеллекту [3]. Необходимо сочетание искусственного интеллекта и бионического дизайна. Это будет иметь огромное значение для содействия разработке концепций устойчивого дизайна и поможет достичь гармоничного сосуществования дизайна и окружающей среды.

Исследования в области дизайна показывают, что технология больших данных перестраивает эмпирическую основу дизайнерских исследований. Большие данные позволяют точно определить предпочтения и потребности целевой аудитории [4]. Собирая данные о поведении пользователей, такие как просмотр веб-страниц, поиск, лайки и комментарии на различных платформах, включая социальные сети, платформы электронной коммерции и дизайнерские веб-сайты, мы можем получить представление об их предпочтениях в отношении различных стилей, цветов, тем, композиций и других аспектов.

Эти данные могут дать дизайнерам четкое представление о направлении проектирования. Кроме того, большие данные также позволяют отслеживать изменения рыночных тенденций в режиме реального времени. Благодаря постоянному мониторингу больших объемов данных дизайнеры могут оперативно фиксировать эти изменения, например, появление определенного популярного цвета, цветовых сочетаний [6, с. 50] или внезапная популярность определенного элемента. Если взять в качестве примера индустрию моды [5], то большие данные могут дать обратную связь о популярных в настоящее время стилях одежды, элементах узора и т.д. Затем дизайнеры могут включить эти элементы в соответствующие работы по графическому дизайну, чтобы гарантировать, что дизайн всегда будет соответствовать тенденциям и конкурентоспособен на рынке.

Хотя алгоритмы ИИ обеспечивают автоматизированный и эффективный подход к созданию продуктов графического дизайна, они, как правило, требуют обширных наборов данных для обучения модели. Сбор достаточного количества данных оказывается сложной задачей, что делает этот подход потенциально неосуществимым для определенных категорий дизайнеров. Качество и разнообразие изображений, генерируемых с помощью алгоритмов, остаются проблематичными. Традиционные алгоритмы, как правило, выдают визуально плоские результаты, лишённые индивидуальности. Эти системы также ограничены своими обучающими наборами данных, которые пытаются преодолеть стилистические и контекстуальные границы, заложенные в данных. Следовательно, достижение подлинной креативности и уникальности становится по своей сути ограниченным [7, с. 227].

Сочетание различных типов программного обеспечения для искусственного интеллекта может в определенной мере иметь преимущества. Например, сочетание программного обеспечения для моделирования алгоритмов мышления ИИ и программного обеспечения для составления карт ИИ может предоставить нам больше творческих возможностей, будь то создание плакатов или графических работ, таких как обложки книг. Для полноценного использования преимуществ различных программ искусственного интеллекта целесообразно рассмотреть их сочетание:

1. Doubao + Adobe Illustrator. Основное преимущество: бесшовное преобразование идеи в вектор. Применение: брендовая визуальная система / упаковка продукции / рекламные постеры. Анализ: генерация текста в Doubao, используя взаимодействие на естественном языке, можно быстро генерировать бренд-слоганы, визуальные ключевые слова, цветовые схемы и рекомендации по макету, заменяя традиционный брейнсторм и снижая порог входа в креативную деятельность. Adobe Illustrator помогает в проектировании сложных графических элементов. Их сочетание значительно сокращает цикл дизайна, переводя этап от идеи к реализации в кратчайшие сроки.

2. Doubao + Xingliu ИИ (инструмент генерации изображений). Основное преимущество: переводит идею в визуализацию за очень короткий промежуток времени. Применение: иллюстраторы / рекламные постеры / личные медиаресурсы / туристическая и культурная сфера / корпоративные клиенты. Анализ: Doubao точно извлекает скрытые требования и преобразует их в параметры дизайна; Xingliu ИИ действует как «визуальный исполнитель», используя собственный рендеринговый движок для генерации изображений высокого разрешения. Две системы формируют замкнутый цикл «текст → визуализация».

3. DeepSeek + Photoshop. Основное преимущество: «создание концепций с последующей детализацией». Применение: концепт-дизайн / киноафиши. Анализ: файлы png/svg, созданные DeepSeek, можно напрямую импортировать в Photoshop. Сочетание фильтров, масок слоёв и инструментов цветокоррекции в Photoshop позволяет точно настроить светотеневые переходы и текстуру материалов, избегая характерных для чистой ИИ-генерации дефектов детализации (например, ошибки в структуре рук или размытие шрифтов).

4. DeepSeek + Mid Journey. Основное преимущество: интеллектуальная оптимизация подсказок и стилизованная генерация. Применение: иллюстраторы / рекламные постеры / личные медиаресурсы/ туристическая и культурная сфера / корпоративные клиенты. Анализ: DeepSeek способен преобразовывать неопределенные творческие запросы в структурированные подсказки, автоматически реализуя параметры MidJourney и улучшая точность визуализации за счет оптимизации. Выступая в роли «творческого мозга», DeepSeek отвечает за логическую декомпозицию и тонкую настройку параметров, в то время как MidJourney как «визуальный движок» обеспечивает художественный рендеринг и стилистическую обработку. Этот симбиоз — не просто инструмент для повышения эффективности, а базовая инфраструктура для «индустриализации творческих процессов».

Дизайн обложек книг как одно из направлений применения искусственного интеллекта в сфере графического дизайна использует графические элементы, текст и цветовую палитру для передачи тематического стиля. Целью дизайна книжной обложки является привлечение читателей через уникальные визуальные элементы и способы передачи информации, пробуждающие интерес к содержанию. С помощью моделей искусственного интеллекта Doudao и Deepseek, преобразующих текстовые описания в низкоразмерные векторные представления, была создана концепция обложки для российского фантастико-приключенческого романа.

Описание от Doudao

На переднем плане изображено механическое существо, напоминающее русского бурого медведя, с металлической текстурой, переливающейся синим светом древних кириллических рун. Фоном служит заснеженный русский лес с полупрозрачными очертаниями деревьев. Глаза медведя излучают изумрудное свечение, а перед ним лежит раскрытый древний фолиант, чьи страницы будто покрыты ледяными узорами. Название «Тайная легенда механического медведя» выполнено золотым шрифтом, создавая эффект таинственности. Имя автора и название издательства размещены внизу серебристым шрифтом. Подзаголовок «Путешествие в российский мир бионической фантастики» синим цветом дополняет композицию, подчеркивая сочетание мистики и технологичности (рис. 1).

Описание от Deepseek

Центром композиции выступает механический белый медведь с гармоничным сочетанием металлического каркаса и меховой текстуры. Его правая лапа держит сферу с кириллическими рунами, испускающую холодное голубое сияние. Фон изображает заснеженную тайгу Сибири с ледяными кристаллами, создающими радужные блики. На среднем плане парят древние славянские тотемные стелы, а на горизонте виднеются шпили Московского Кремля под северным сиянием. В глазах медведя отражается микроскопическая сцена погони паровых дирижаблей за механическими волками. Шестеренчатые снежинки кружатся в тумане, принимающем очертания славянских крылатых коней. Патина окисления и следы сварки на металле подчеркивают историчность, а узоры меха стилизованы под роспись матрешек (рис. 1).

Для генерации изображения, соответствующего описаниям, используется алгоритм модели Star-3 Alpha (xingliu Star-3 Alpha), преобразующий текстовые векторы в визуальные композиции.



Рис. 1. Doudao. Визуализация дизайна обложки книги



Рис. 2. Deepseek. Визуализация дизайна обложки книги

С точки зрения генерации письменных данных на тему бионики, Doudao и Deepseek имеют свои особенности. Ядро содержания, сгенерированного Doudao, скорее всего, больше склоняется к созданию мистической и фантастической атмосферы для демонстрации темы бионики, обращает внимание на сочетание русских традиционных элементов и таких конкретных предметов, как древний фолиант. В то время как ядро Deepseek заключается в том, что с помощью богатого разнообразия элементов ландшафта, таких как заснеженная тайга Сибири, древние тотемные стелы и т.д., а также презентации микроскопического вида, подчеркивается историчность и декоративность, что придает теме бионики больше сюжетности и визуальных слоев.

Модели искусственного интеллекта Doudao и Deepseek можно также рассмотреть на примере дизайна плакатов.

Описание от Doudao

Необходимы органичные линии растений для структурной сетки; синтез природных текстур (прожилки листьев, спирали раковин) с цифровой геометрией; полупрозрачные слои с эффектом эпидермиса; имитация фотосинтеза

через градиент хлорофилла; минималистичная 3D-стратификация с экологическим паттернингом; интеграция биоморфных форм в плоскую векторную композицию. Технические параметры: матовая фактура, 60% негативного пространства, ISO 100, 85mm фокус». (рис. 3).

Описание от Deepseek

Фрактальные коралловые ветви и текущие листовые прожилки как фон; органичная типографика с полупрозрачной стеклянной текстурой, парящая в центре формы; градиентное смешение мшисто-зелёного и неоновом-цианового оттенков; текст в негативном пространстве, высеченный из микроскопических клеточных узоров; мягкое биолюминесцентное свечение на буквах; ультраминималистичная композиция с асимметричным балансом; 4К векторная детализация в плоском стиле. Соотношение сторон 2:3 (рис. 4).



Рис. 3. Douobao. Визуализация дизайна плаката



Рис. 4. Deepseek. Визуализация дизайна обложки книги

Приведенные примеры демонстрируют способность искусственного интеллекта оперативно создавать базовые варианты дизайна, что существенно оптимизирует творческий процесс. Данный функционал позволяет дизайнерам фокусироваться на итеративном улучшении концепций, их детализации и художественной адаптации. Особую ценность технология представляет в образовательном контексте: при выполнении насыщенных практических программ с жесткими временными рамками автоматизированная генерация первичных макетов способствует концентрации на углубленной проработке креативных концепций и финальной полировке визуальных решений.

Эксперименты с использованием инструментов AI-дизайна продемонстрировали их способность трансформировать базовые текстовые запросы в оригинальные концепции. Ввод простых команд позволяет генерировать неочевидные творческие решения, стимулирующие профессиональный поиск и визуализирующие скрытые паттерны. Приоритетной задачей дальнейших изысканий представляется разработка методов обучения ИИ интерпретации культурного контекста и эмоциональных паттернов, заложенных в проектные решения. С развитием технологий возможно создание более интеллектуальных инструментов, адаптированных под индивидуальные предпочтения дизайнеров.

Научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций СПбГУПТИД Пашедко Юлия Михайловна

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of History and Theory of Design and Media Communications at St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design (СПбГУПТИД), Pashedko Yulia Mikhailovna

Статья выполнена под научным руководством кандидата педагогических наук, доцента кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Пашедко Юлии Михайловны

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Литература:

1. Инь Юкунь, Чэнь Хун, Чжао Хайин. Применение искусственного интеллекта в искусстве и дизайне // *Разработка упаковки*. 2020. №41(6). С. 252-261.
2. Ху Цзе. Художественные инновации, основанные на искусственном интеллекте // *Оформление*. 2019. №319(11). С.12-17.
3. Чжу Вэймин. Парадигма инновационного проектирования больших данных и искусственного интеллекта // *Китайский журнал социальных наук*. 20.08.2024. URL https://www.zjkw.gov.cn/art/2024/8/22/art_1229516289_60264.html (дата обращения 28.03.2025)
4. Baidu MEUX «Точный охват, индивидуальный подход к каждому клиенту: стратегия игрового процесса и визуального оформления для сегментированных пользователей» 06.11.2024. URL <https://mp.weixin.qq.com/s/BnnFVxQHTOeaMSAvOwKGXQ> (дата обращения 28.03.2025)

5. Чжу Вэймин, Е Цзиньцзинь. Исследования в области дизайна одежды и развития моды в условиях использования больших данных // *Искусство и дизайн*. 2024. № 32(8). С. 103-112.

6. Ни Дун. Исследование вспомогательной роли искусственного интеллекта в дизайне подбора цветов // *Печать в Китае*. 2024. № 5. С. 49-51.

7. Чжао Юнтао, Гао Цзинвэй. Применение технологий искусственного интеллекта нового поколения в графическом дизайне // *Разработка упаковки*. 2024. № 45 (4). С. 226-234.

References:

1. Yin Yuan, Chen Hong, Zhang Haiying. The Application of Artificial Intelligence in Art Design // *Packaging Engineering*. 2020. № 41 (6). P. 252-261 (In Chinese).

2. HU J. Art Innovation Driven by Artificial Intelligence // *Decoration*. 2019. № 319 (11). P. 12-17. (In Chinese).

3. Zhu Weiming: The paradigm of innovative design of big data and artificial intelligence *Chinese Journal of Social Sciences* 08/20/2024. URL: https://www.zjskw.gov.cn/art/2024/8/22/art_1229516289_60264.html (Accessed March.2025) →in Chinese).

4. Baidu MAX “Accurate coverage, individual approach to each client: strategy of gameplay and visual design for segmented users” 06.11.2024. URL <https://mp.weixin.qq.com/s/BnnFVxQHTOeaMSAvOwKGXQ> (Accessed March 28, 2025).→in Chinese).

5. Zhu Wei→YE Jinjin. Research on fashion design and development mode under the traction of big data // *Wool Textile Journal*. 2024. №52(3). P.103-112 (In Chinese).

6. Ni Dong. Research on the auxiliary role of artificial intelligence in color matching design // *China Printing*. 2024. №5. P. 49-51. (In Chinese).

7. Zhao Yongtao, Gao Jingwei. The application of a new generation of artificial intelligence technology in graphic design // *Packaging Engineering*. 2024. № 45(4). P. 226-234 (In Chinese).

УДК 004.928:72.012

Сун Чанжунь

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙНЕ ПЕРСОНАЖЕЙ ДЕТСКИХ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

© Сун Чанжунь, 2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Статья посвящена анализу результатов исследования дизайна персонажей в детских анимационных фильмах. Исходя из теории детской психологии, раскрывается важность дизайна анимационных персонажей для детей, особенно с учетом влияния современных цифровых технологий. В статье обсуждаются принципы и методы создания персонажей, внимание уделяется их художественным особенностям, а также влиянию цифровых технологий, таких как 3D-моделирование, захват движения, 3D-рендеринг и искусственный интеллект, на процесс дизайна.

Ключевые слова: детская анимация, мультипликация, создание персонажей, моделирование персонажей, цифровые технологии.

Song Changrun

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE DESIGN OF CHARACTERS IN CHILDREN'S ANIMATED FILMS

The article is devoted to the analysis of the results of character design research in children's animated films. Based on the theory of child psychology, the importance of the design of animated characters for children is revealed, especially taking into account the influence of modern digital technologies. The article discusses the principles and methods of creating characters, focuses on their artistic features, as well as the impact of digital technologies such as 3D modeling, motion capture, 3D rendering and artificial intelligence on the design process.

Keywords: children's animation, animation, character creation, character modeling, digital technology.

На фоне современного многообразия и динамичного развития кинематографа анимационные фильмы, как уникальная форма художественного выражения, завоевали значительную популярность среди зрителей различных возрастных групп. В частности, детские мультфильмы, благодаря своим богатым и разнообразным персонажам, а также живым и интересным сюжетам, стали незаменимым спутником в процессе взросления ребенка. Поскольку целевая аудитория детских мультфильмов — это дети, их когнитивный уровень и психологические особенности имеют свои уникальные характеристики, дизайн персонажей в детских мультфильмах требует особого внимания. Он должен

не только удовлетворять эстетические потребности детей, но и оказывать положительное влияние на их физическое и психическое развитие. Введение цифровых технологий в процесс дизайна персонажей привнесло значительные изменения. Оно не только повысило эффективность производства и художественную выразительность, но и сделало персонажей более живыми и интересными, привлекая внимание детей и стимулируя их воображение и творческие способности. Кроме того, цифровые технологии помогают дизайнерам лучше понимать и удовлетворять когнитивные и эмоциональные потребности детей, что позволяет создавать персонажей, соответствующих современным эстетическим стандартам и передающих этические ценности, способствующие социуму. Таким образом, исследование применения цифровых технологий в дизайне персонажей для детских мультфильмов, анализ их влияния на процесс дизайна и прогнозирование будущих технологических тенденций имеют важное значение для развития детской анимации.

Анимационные персонажи, как мост, соединяющий зрителей с произведением, имеют очевидную важность. Как отмечает Лин Шу⁴ в своей книге «Сценарист анимации», классические анимационные фильмы часто создают один или несколько ярких и уникальных персонажей. Эти персонажи не только несут художественную нагрузку, связанную с развитием сюжета, но и являются носителями эмоционального отклика зрителей [1, с. 45]. На этапе концептуальной разработки дизайна анимационных персонажей дизайнеры должны преобразовать свои идеи в визуальные образы и сформировать первоначальное представление о характере и эмоциях персонажей. Этот процесс обычно включает несколько итерационных этапов, направленных на постоянное совершенствование и детализацию внешнего вида и характеристик личности персонажей, чтобы они были не только привлекательными, но и соответствовали логике развития сюжета.

Именно поэтому дизайн анимационных персонажей должен не только удовлетворять эстетические потребности зрителей, но и учитывать психологические особенности целевой аудитории, особенно детей. Как отмечает психолог Г.А. Урунтаева: «Дети, как биологические индивиды, находящиеся в процессе непрерывного развития и изменений, в младшем возрасте демонстрируют более выраженные и интенсивные количественные и качественные изменения в процессе физического и психического развития» [2, с. 4]. Эта точка зрения подчеркивает, что особенности психологического развития детей предъявляют более высокие требования к дизайну анимационных персонажей. Дизайнерам необходимо учитывать уровень познавательного развития и эмоциональные потребности детей, чтобы создавать образы, способные вызывать резонанс и способствовать их психологическому росту.

При поддержке цифровых технологий дизайнеры должны использовать внешний вид персонажей, их индивидуальные черты и поведение для стимулирования положительных эмоциональных реакций у детей. Например, принцесса Эльза из классического анимационного фильма Disney «Холодное сердце» является ярким воплощением этих элементов. Во-первых, образ Эльзы был создан с использованием 3D-моделирования, что позволило сформировать персонажа с высокой степенью уникальности и символизма. Ее длинные белоснежные волосы, чистые и сверкающие, как первый снег зимы, гармонируют с темой магии льда и снега, которой она обладает. Ее кристально чистое ледяное платье не только придает персонажу очарование и красоту, но и делает ее образ визуально запоминающимся и узнаваемым, намекая на тесную связь между ней и магией льда. Такой визуальный образ не только привлекает внимание детей, но и вызывает у них любопытство и интерес к персонажу.

Во-вторых, личностные черты принцессы Эльзы ярко выражены и сложны. На ранних этапах развития персонажа она погружается в состояние угнетения и замкнутости из-за страха перед потенциальной опасностью, которую может нести ее неконтролируемая магия. Эта характеристика Эльзы придает ощущение реалистичности и глубины, поскольку дети в реальной жизни также сталкиваются с различными трудностями и вызовами, что приводит к подобным внутренним конфликтам и эмоциональным переживаниям. Однако по мере развития сюжета Эльза, пережив череду событий и пройдя сложный путь самопознания, постепенно становится более смелой и уверенной в себе. Для реалистичного и выразительного отображения характеристик личности Эльзы дизайнеры использовали передовые цифровые технологии. Технология захвата движения и анимационное программное обеспечение применялись для записи и воспроизведения динамичного поведения персонажа, что сделало ее движения более естественными и плавными. Кроме того, в фильме «Холодное сердце» использовались технологии 3D-печати и тонкая 3D-рендеринговая техника, благодаря которым персонажи и сцены в фильме выглядят более реалистично и живо. Особенно это касается спецэффектов в фильме, таких как магия льда и снега, которые были реализованы с помощью технологии 3D-рендеринга, что усилило художественную выразительность картины. Применение этих технологий не только повысило визуальную привлекательность персонажей, но и помогло детской аудитории лучше понять и почувствовать характер и эмоции героев.

Точно так же серия фильмов «История игрушек» является вехой в области цифровой анимационной техники, и каждый фильм демонстрировал вершину технологий своего времени, способствуя техническому прогрессу в анимационной индустрии. Фильм 1995 года, будучи первым в мире полностью компьютерным 3D-анимационным полнометражным фильмом [4], использовал новаторские технологии моделирования с низким количеством полигонов. Несмотря на ограничения компьютерных мощностей, дизайн персонажей был довольно простым, но уже тогда был продемонстрирован потенциал 3D-анимации; хотя техника рендеринга имела простые световые и теневые эффекты, она успешно передавала основные объемные и пространственные ощущения персонажей, заложив базу для последующего развития технологий.

К четвертому фильму 2019 года дизайн персонажей достиг новых высот: технологии моделирования с очень высоким количеством полигонов позволили добиться уровня детализации, соответствующего кинематографической реалистичности. Например, выражение лица и детали рук Вуди были почти идентичны реальным людям, что

4 Лин Шу — родился в 1941 году в Чанше, провинция Хунань, работал сценаристом на Шанхайской студии анимационных фильмов.

придало персонажам большую способность к передаче эмоций; внедрение технологии рендеринга в реальном времени сделало световые и теневые эффекты более естественными, а материалы – более тонкими, что дополнительно усилило реалистичность персонажей и их эмоциональную выразительность; благодаря улучшенным технологиям захвата движений и выражений лица, передача эмоций персонажей стала более тонкой, особенно сложные эмоции Вуди были полностью раскрыты, например, его нежелание прощаться со старыми игрушками и внутренняя борьба. Кроме того, дальнейшее улучшение технологий динамических эффектов и физического моделирования сделало такие эффекты, как столкновения и отскоки в сценах, более реалистичными. Дизайн персонажей в этом фильме через такую реалистичную передачу эмоций и тонкое динамическое выражение помог детской аудитории понять глубину персонажей, например, привязанность Вуди к старым игрушкам и его адаптацию к новой среде, что, в свою очередь, способствовало лучшему пониманию эмоций.

Серия «История игрушек» является примером идеального сочетания технологий и искусства. Двухмерная анимация, трехмерная анимация, пошаговая анимация и технология захвата движения – каждая имеет свои особенности и подходит для различных стилей анимации и потребностей в представлении [3, с. 146]. Например, для традиционного стиля ручного рисования пошаговая анимация позволяет лучше сохранить ощущение ручной работы и динамичность персонажей. В то же время, в анимации реалистичного стиля технология захвата движения может записывать мелкие движения реальных людей и применять их к 3D-персонажам, делая их динамику более естественной и плавной. В зависимости от стиля и потребностей анимации можно комбинировать различные технические методы для наилучшего визуального эффекта. «История игрушек» как раз демонстрирует, как грамотное сочетание технологий и художественного подхода позволяет создавать высококачественные анимационные произведения, которые завоевывают зрителей своей реалистичностью и эмоциональной выразительностью.

Цифровые технологии также могут оказывать негативное влияние на психологическое развитие детей. Чрезмерно реалистичный дизайн персонажей может затруднить у детей различие реального и виртуального миров, приводя к искажению их восприятия реальности. В некоторых высокореалистичных 3D анимационных фильмах внешность, движения и эмоциональные выражения персонажей почти неотличимы от настоящих людей. Например, в серии фильмов Pixar «История игрушек» детали персонажей выполнены очень реалистично, особенно текстура игрушек и их выражения лиц. Хотя эти персонажи являются вымышленными, для детей, чьи познавательные способности еще не полностью развиты, они могут восприниматься как «реально существующие» индивиды, что размывает границу между реальностью и виртуальностью. Из-за сильной эмоциональной привязанности к какому-либо персонажу (например, к Вуди из «Истории игрушек») ребенок может пытаться найти в реальной жизни «друга», похожего на него, и даже формировать необоснованные ожидания от реальных игрушек.

Для смягчения этих проблем требуется совместное усилие различных сторон: необходимо внедрение системы рейтингов, предоставляющей детям разного возраста подходящее анимационное содержание, чтобы избежать их преждевременного или чрезмерного контакта со слишком сложными или интенсивными сценами; родители должны активно участвовать в просмотрах анимационных фильмов вместе с детьми, помогая им понять сюжет и персонажей, чтобы предотвратить возникновение недопонимания или чрезмерной эмоциональной зависимости от персонажей; создатели анимации также должны нести соответствующую социальную ответственность, оптимизируя технологии и сюжетные конструкции, чтобы минимизировать возможное негативное воздействие цифровых технологий на детей. В области дизайна персонажей детских мультфильмов постоянное развитие цифровых технологий открывает новые перспективы, но под обязательным руководством детской психологии.

Бурное развитие искусственного интеллекта (AI) привнесло революционные изменения в дизайн анимационных персонажей. Использование алгоритмов машинного обучения позволяет системам AI автоматически выполнять начальный дизайн и оптимизацию персонажей. Например, системы AI могут анализировать когнитивные особенности и психологические потребности детей, создавая несколько вариантов дизайна персонажей, соответствующих психологическим ожиданиям ребенка, и предоставлять рекомендации по оптимизации, чтобы помочь дизайнерам быстро найти наилучшие пути для дизайна. Кроме того, AI может использоваться для генерации и оптимизации движений персонажей, анализа характера и сюжетной линии, что позволяет автоматически создавать последовательности движений, соответствующие особенностям действующего лица, уменьшать объем работы дизайнера и повышать производительность процесса.

С появлением виртуальной реальности (VR) и интерактивных платформ дизайн персонажей детских мультфильмов также сталкивается с новыми возможностями. Технология VR позволяет детям погрузиться в полностью виртуальный мир и взаимодействовать с анимационными персонажами. Интерактивные платформы, в свою очередь, помогают детям учиться и расти, предоставляя интерактивное содержание и игры. Применение этих технологий не только повышает интерактивность и забавность дизайна персонажей, но и лучше удовлетворяет психологические потребности детей, способствует их когнитивному развитию и эмоциональной резонансу. Таким образом, AI, VR и интерактивные платформы предоставляют более научные, гуманные и интерактивные решения для дизайна персонажей детских мультфильмов.

Таким образом, можно говорить о том, что дизайн персонажей в детских анимационных фильмах – это сложный и всесторонний процесс, включающий этапы от первоначальной концепции до окончательного визуального представления. Успешное создание персонажей требует не только поддержки эстетики и технологии, но и тщательной работы дизайнеров над деталями, включая многократные итерации и оптимизацию. Этот процесс, по сути, заключается в «наделении персонажей жизнью», делая их более живыми, выразительными и способными эффективно вызывать эмоциональный отклик у детской аудитории.

Список литературы

1. Лин Шу. Сценарист анимации. Ухань: Hubei Fine Arts, 2006. 306 с.
2. Урнутаева Г.А. Детская психология. М.: Академия, 2013. 336 с.
3. Цянь Цзяци. Исследование всего процесса создания анимационных персонажей с точки зрения цифровых технологий // Искусствоведение. 2024. № 37 (18). С. 145-147.
4. Миша Кукузорро. Развитие технологий анимации в мультфильмах: от традиционной до компьютерной графики. URL: <https://eva.ru/razvleceniya/razvitie-tekhnologij-animacii-v-mul-tfil-makh-ot-tradicionnoj-do-komp-yuternoj-grafiki> (дата обращения: 09.04.2025).

References

1. Lin Shu. Screenwriter of Animation. Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House, 2006. 306 p. (in Chinese).
2. Urnuntaeva G.A. Child Psychology. Moscow: Academy, 2013. 336 p. (in Rus.).
3. Qian Jiaqi. Research on the Entire Process of Animation Character Creation from the Perspective of Digital Technology // Art Studies. 2024. No. 37 (18). P. 145-147. (in Chinese).
4. Misha Kukuzorro. The Development of Animation Technology in Cartoons: From Traditional to Computer Graphics. URL: <https://eva.ru/razvleceniya/razvitie-tekhnologij-animacii-v-mul-tfil-makh-ot-tradicionnoj-do-komp-yuternoj-grafiki> (date accessed: 09.04.2025).

Научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиа-коммуникаций Юлия Михайловна Пашедко

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of History and Theory of Design and Media Communications Julia Mikhailovna Pashedko

УДК 72.012:656.835.913

Хоу Шуцзе

ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ В ДИЗАЙНЕ ПОЧТОВЫХ МАРОК «РЕЗЬБА ПО ПЕЧАТЯМ»

©Хоу Шуцзе,

2025

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18*

Рассматривается традиционное китайское искусство гравюры на печатях на примере коллекции почтовых марок «Китайская резьба по печатям» художника Жун Те. Делается вывод о ценности китайской каллиграфии для мирового искусства, определяются основные особенности резьбы и ее виды, а также процесс формирования.

Ключевые слова: почтовые марки, резьба по печатям, каллиграфия, традиционное китайское искусство

Hou Shujie

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
18 Bolshaya Morskaya str., Saint Petersburg, 191186, Russia

THE TRADITIONAL ART OF CHINA IN THE DESIGN OF POSTAGE STAMPS “CHINESE SEAL ENGRAVING”

The traditional Chinese art of seal engraving is considered using the example of the collection of postage stamps “Chinese Seal Carving” by artist Rong Te. A conclusion is drawn about the value of Chinese calligraphy for world art, the main features of carving and its types, as well as the formation process, are determined.

Keywords: postage stamps, seal carving, calligraphy, traditional Chinese art

Введение

Традиционное китайское искусство резьбы по печатям появилось более 3000 лет назад, оно зародилось еще в эпоху Шан-Чжоу [1]. Гравировка печатей – уникальное сочетание каллиграфии, резьбы по дереву и гравюры. Оно до сих пор живет среди мастеров-художников и обычно используется для изготовления современных печатей для подтверждения личности и подлинности документов, создания предметов искусства в Китае. Например, в Японии такие печати также являются частью культуры и обязательного подтверждения личности [2]. Резьба на печатях передает техники каллиграфии, поэтому ее используют как образец для обучения письму и изучения китайского искусства. Этот вид творчества включен в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО в 2009 г. [3], так как является важной частью истории Китая. Данное событие произошло благодаря «Силинскому обществу печатей», которое было создано в г. Ханчжоу в 1904 г. [4]. Это сообщество мастеров китайской резьбы, в котором

мастера продолжают изготавливать и продавать печати, а также проводят выставки и исследования в области искусствоведения.

В 2022 г. художник Жун Те был приглашен Министерством Китайской Почты для создания коллекции почтовых марок, посвященных искусству гравировки на печатях. Его иллюстрации могут быть использованы в качестве образца для изучения древнего китайского искусства, что и является целью данного исследования.

Литературный обзор

В научном пространстве существует множество работ, посвященных изучению техник резьбы по печатям и истории возникновения данной художественной традиции. Конечно, большинство исследований – на китайском языке. Хань Тяньхэн [5] в прошлом веке изучал историю создания печатей, собрав примеры техник изготовления в один сборник. Хуан Дун создал несколько научных работ о влиянии художественных традиций на развитие печатного искусства: «История каллиграфии династий Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Юг и Север» [6], «Влияние живописи на развитие печатного искусства» [7], «История древней китайской печати» [8] и другие работы. В исследованиях Пан Чень [9], Дэн Санму [10], Ша Мэнхай [11] раскрывается значение каллиграфии в образовании печатных традиций. Также существуют статьи на китайском языке, посвященные творчеству художника Жун Те за авторством Сяо Лу [12], Гао Ян [13]. Министерство Почты Китая заинтересовано в поддержании традиционной культуры, поэтому оно проводит собственные исследования, например, с помощью Ассоциации коллекционеров китайской живописи и каллиграфии [14]. Китайские исследователи также пишут научные работы на русском языке, таким образом помогая ученым, не имеющим возможности переводить тексты с китайского языка, глубже понять культуру Китая. Например, Чжу Ш. [15] и Чжан Ц. [16] провели исследование на тему резьбы нефритовых печатей, Су Х. изучил исторические особенности китайских печатей [17]. Тем не менее, исследований на русском языке все еще недостаточно для проведения полноценного глубоко исследования в области истории искусства. Поэтому выбор такой узкой темы, как анализ китайских печатей с помощью определенной коллекции марок, является актуальным для русскоязычной научной статьи.

История формирования, особенности и методы резьбы

Происхождение китайских печатей «иньджан» (→→) с гравировкой – «чжуанькэ» (→→) уже давно представляет интерес для исследователей. В самом названии гравировки скрыт секрет многогранности данного искусства: иероглиф «чжуань» напрямую связан с древней китайской письменностью «чжуаньшу» (→→), которая использовалась для гравировки на камнях до появления письменности на бумаге. Плавные симметричные иероглифы хорошо подходили для гравировки на твердом материале с помощью резца, поэтому «чжуаньшу» со временем трансформировалась и прижилась как отдельный вид каллиграфии для печатей «чжуанькэ» [10].

Печати делятся по принципу резьбы на два типа. «Красный текст» – Чжувэнь (→→) или янвэнь (→→): рельефный текст красного цвета, мастер вырезает только фон. Композиция свободная и легкая, иероглифы с плавными округлыми линиями. Часто используется широкая рамка для завершения композиции. «Белый текст» – Байвэнь (→→) или иньвэнь (→→): рельефный фон красного цвета, мастер вырезает текст, который остается белым. Композиция плотная, иероглифы разграничиваются сеткой. Обычно «лицо» печати имело форму квадрата, прямоугольника или круга. На нем вырезали имя, должность, пожелания благополучия, дату, просто узоры, а в поздние времена даже портреты [1]. Рукоятку печати часто украшали резьбой в виде традиционных животных, а между рукояткой и основной частью находится «тело» печати [17].

Согласно археологическим исследованиям, прообразы печатей в виде гравировки на металлических изделиях, камне, кости появились в эпоху Шань, то есть примерно в XVI–XI вв. до н. э., сами печати стали популярными в китайском обществе в период весны и осени (с 722 по 479 гг. до н. э.). [18] Древние печати делились на официальные и частные, использовались как символ социального статуса, удостоверение личности и символ власти (для императоров и чиновников). С их помощью обозначали принадлежность ценных бумаг, личных вещей, а позже подписывали произведения искусства. В качестве материалов для изготовления печати использовался нефрит, золото, серебро, медь, слоновая кость, кость носорога. До эпохи Цинь (221–206 гг. до н. э.) материал играл главную роль при выборе печати, а после стали добавлять в резьбу личные предпочтения, отражение статуса и характера. Большинство древних печатей принадлежит к эпохе Воюющих царств (с V в. до н.э. до 221 гг. до н.э.). [1].

Во времена династии Цинь появились специализированные печати «Си» (→) для императора и «Инь» (→) для простых людей. В качестве иероглифов использовали печатный стиль каллиграфии «сяочжуань» (→→). Они были собраны на квадратных печатях в виде композиционной сетки иероглифов «коу» (→) или «тянь» (→), а для прямоугольных печатей в виде сетки «жи» (→) [6]. Во время династии Хань (с 206 г. до н. э. по 220 г. н.э.) императорская печать сохранила свое название, а остальные стали называться «ченинь» (→→). Частные печати стали именоваться «синьинь», а официальные – «иньчжан». Характерной особенностью печатей Хань является использование каллиграфии «мяоджуань» (→→) [1], которая является одной из официальных древних письменностей династии Хань. Ее иероглифы выглядели проще, вписывались в квадрат, линии близки к прямым. Династия Хань делилась на Западную и Восточную. Для Западной Хань были характерны литые печати, а для Восточной – резные. Литые печати были богато украшены и на их изготовление требовалось гораздо больше времени. А вырезанные вручную печати можно быстро изготовить, что было выгодно во времена частых похорон. Из-за войн во времена Восточной Хань после гибели каждого генерала или чиновника необходимо было срочно создавать печати для новых должностных лиц. Поэтому в Восточной Хань иероглифы на печатях были выполнены резкими энергичными штрихами. Два разных стиля положили начало развитию искусства резных печатей, позволив мастерам отойти от традиций в угоду современным потребностям [1].

Со времен Троецарствия (с 220 по 265 гг.) до династии Тан (618-906 гг.), мастера изготовления печатей следовали традициям эпохи Цинь и Хань. Единственными изменениями стало увеличение размеров печати и широкое распространение бумаги и чернил. С приходом эпох Сун (960-1279 гг.) и Юань (1279-1368 гг.) появились коллекционные печати, а их изготовлением занялись гравёры и художники [19]. Это способствовало развитию резьбы по печатям как отдельному виду художественного искусства. Печать перестала быть только символом высокого статуса с практическим применением. Теперь она использовалась в качестве личной подписи на любой художественной работе или изделии. Печати превратились в символ китайского искусства, за которым велась охота коллекционеров.

Как вид искусства, резьба по печатям начала по-настоящему формироваться только в эпоху Мин (1368-1644 гг.) [5]. Тогда появились первые школы резьбы, а печати стали предметом каллиграфического искусства. Первой школой стала «Аньхой» мастера Вэнь Пэн. Он продвигал учения классической резьбе эпохи Хань. Его считают основателем жанра гравировки на печатях, а его методы расположения шести иероглифов на «лице» печати остаются актуальными для учеников в наше время. Вскоре ученик Вэнь Пэна Хэ Чжэнь основал свою школу «Хуэй». Его методы гравировки отличались толстыми резкими линиями, сделанными ножом, которые контрастировали с плавными линиями учителя Вэнь. Стоит отметить еще одного мастера династии Мин, Ван Гуан, его методы использования классической резьбы Хань позволили сформировать собственный стиль «байвэнь». Художники династии Мин опирались на каллиграфические тексты во время работы над резьбой, поэтому среди людей искусства было популярно коллекционировать и изучать древние иероглифы [11]. Это способствовало продвижению использования печатей среди всех социальных слоев населения.

Во время эпохи Цин (1644-1911 гг.) сформировалось несколько школ резьбы. Чжэнцзянская школа или «Восемь мастеров Силян» повторяла традиции Аньхой под руководством Дин Цзин. Особенностью школы являлось использование уникального метода вырезания резцом, с помощью которого создавались очень плавные линии. Сама школа «Аньхой» была унаследована Дэн Шируй, его работы отличались очень плотной композицией и плавностью линий. Школу «Хуэй» унаследовали Чен Сянь, Ба Цзю, Ван Чжаолун, Ху Тан [20]. Мастера резьбы Ву Чаншуо, Ци Байши, Дэн Сяньму продолжают традиции ханьской гравировки [10].

Благодаря множеству художников, искусство резьбы по печатям обрело теоретические основы. Существуют основные методы создания, принятые в сообществе резчиков [1].

«Чжуанфа» – метод, согласно которому кисть и нож являются продолжением друг друга, а, значит, мастер, как в каллиграфии, должен выбрать, какой шрифт будет использовать для гравировки.

«Чжанфа» – метод композиции. Здесь все сводится к пропорциям «красного и белого», то есть фона и букв. Художнику необходимо следить за композицией, изменяя наклон, меняя размер, сгибая иероглиф. Также важно следить за толщиной линий и рамок, накладывать сетки, для более ровного заполнения свободного пространства.

«Даофа» – метод ножа. Для резки древних печатей нож использовали как перо для каллиграфии, поэтому его называют «железное перо» [1]. Нож можно держать пятью пальцами, тремя пальцами или в кулаке. Инструмент и материал для печати должны находиться под углом 35-45 градусов. Мастеру необходимо контролировать глубину, угол наклона, скорость движения, положения пальцев. Техник ведения ножа существует столько же, сколько мастеров. Их можно разделить по принципу отрывания ножа от материала (вести линию плавно, не отрывая ножа, или сначала расставить точки, а после соединить их в одну линию), по форме ножа, скорости резки и др. Инструмент лишь является помощником в создании собственного стиля мастера каллиграфии.

Анализ коллекции марок «Китайская резьба по печатям»

Как и резные печати, китайские почтовые марки сочетают в себе традиции Древнего Китая (символизм, техники живописи, каллиграфии) и новшества современного художественного проектирования, такие, как необычная композиция, новые печатные материалы, стилистические новшества. Марки представляют собой не только почтовый инструмент, но и миниатюрное художественное произведение.

Для нашего исследования выбрана коллекция марок «Китайская резьба по печатям» художника Жун Те (Рис. 1). Он занимался созданием гравировки на печатях более 40 лет, изучая техники резьбы от Хань до Цинь. Также он пишет работы в технике традиционной китайской живописи тушью. Сейчас он является директором «Общества печати Силян», а также преподавателем каллиграфии и резьбы в Академии Изящных искусств Цинхуа [13]. Коллекция приурочена к 35-й годовщине основания «Печатного сообщества Чжунлин» в 2022 г. Китайская почта и Туристическое бюро в Чжэньцзяне организовали этот выпуск почтовых марок для популяризации традиционных методов резьбы среди населения и туристов.

При создании марок Жун Те выбрал реликвии из национальных музеев для демонстрации культурного наследия Китая: Музея Запретного дворца, Шанхайского музея и Музея трех ущелий [21]. Каждая марка изображает лицевую сторону печати, ее «тело», рукоять и сам печатный оттиск, выполненный красными чернилами. Все печати в данной коллекции металлические.

На первой марке изображена иллюстрация печати «Вай Сы Лу Жуй» (→→→→), принадлежащей государству Ян, эпохе Воюющих царств. Она выполнена из бронзы в стиле «чжувэнь» с помощью литья. Размеры печати 5,1 x 1,4 см, высота рукоятки 9,5 см [14]. На вершине рукоятки имеется маленькое отверстие для ленты или шнура. Печать прямоугольная, состоит из четырех округлых иероглифов, заключенных в тонкую рамку: →→→(Вай Сы Лу) – должность управляющего плавильной печью, → (Жуй) – символ власти и доверия. Вероятно, печать принадлежала чиновнику, который отвечал за литейное производство в государстве Ян. Сейчас печать находится в коллекции Музея Запретного дворца.

Вторая марка изображает печать «Иян Цзинь Инь» (→→→→) эпохи Цинь. Сейчас она хранится в музее Шанхая. Печать выполнена из бронзы в стиле резьбы «иньвэнь», квадратной формы, с рукояткой для шнура в виде перевернутой

черепицы «ваню». Мы видим стандартное расположение иероглифов в печатном стиле каллиграфии «сяочжуань» эпохи Цинь: четыре иероглифа, выполненных в технике ручной резьбы прямыми резкими линиями, объединенные сеткой «тянь» (→). Размер печати 2,3 x 2,3 см, высота «тела» и рукоятки 1,7 см [14]. Что касается значения иероглифов, →→ (Иян) – название уезда, → (Цзинь) – паром или переправа, → (Инь) – печать. Последний иероглиф добавлен как недостающий, для того, чтобы соответствовать стандарту печатей Цинь. Данная печать принадлежала чиновнику, управляющему переправой в уезде Иян.

На третьей марке изображена золотая печать «Шо Нин Ван Тайхоу Си» (→→→→→) из династии Хань, которая хранится в музее Трех ущелий. Печать снова квадратная в стиле «иньвэнь», размер 2,4 x 2,4 см, высота 2 см [14]. Для резки выбран стиль каллиграфии «мозычжуань», характерный эпохе Хань. Его особенностью является угловатость линий, упрощение и симметричность форм. Печать принадлежала матери императора Шонина, поэтому она выполнена из золота и имеет знак высокого статуса – рукоять в виде детализированной мелкими узорами черепахи. В эпоху Хань черепаховые рукоятки были только у правителей, наследников и верховных военачальников. На печати вырезаны иероглифы: →→→ (Шо Нин) – имя или титул, →→→ (Ван Тайхоу) – мать правящего князя, → (Си) – печать.

На последней марке изображена медная печать императорской канцелярии эпохи Тан «Чжун Шу Шен Жи Инь» (→→→→→). Особенность данной печати состоит в уникальной технике изготовления печатей эпох Сунь и Тан

– «пантяю инь» (→→→) или метод печати лентами. Сначала изготавливалось «тело» печати с помощью литья, далее создавались тонкие полосы из основного материала, которые сгибали по форме иероглифов и приваривали к лицевой стороне. Данная печать выполнена в технике «чжувэнь» в стиле каллиграфии эпохи Тан: линии плавные и тонкие, словно нити, сами иероглифы закругленные и легкие. Размер печати 5,7 x 5, 6 см, высота 3,9 см [14]. Вытянутая рукоять продолжает тематику плавной каллиграфии Тан. Иероглифы, изображенные на данной печати, очень трудно прочесть, они создают эффект движения и сами по себе довольно абстрактны: →→→ (Чжуншу Шен) – Провинция Чжуншу или Императорская канцелярия, →→→ (Янь Инь) – официальная печать. Печать хранится в коллекции Музея Запретного дворца.



Рисунок 1 — Коллекция «Китайская резьба по печатям», Жун Те, 2022

Благодаря анализу коллекции марок «Китайская резьба по печатям» можно увидеть, насколько высока ценность многовековой техники резьбы. Искусство резьбы по печатям как синтез каллиграфии, гравировки, печатных технологий и даже художественного литья, воплощает в себе историческую и культурную ценность не только для Китая, но и для мирового искусства в целом. Это артефакты, запечатлевшие все этапы развития Китайского искусства от эпохи Шань до настоящего времени. Особую значимость коллекции придает тщательный отбор экспонатов для иллюстрирования из национальных музеев. Печати из разных эпох успешно передают эволюцию социально-политических институтов. Использование различных стилей резьбы по печатям, каллиграфических стилей, материалов для литья и резьбы подчеркивает взаимосвязь функционального назначения печати и ее ценности как художественного экспоната. Данная коллекция марок является наглядным пособием для изучения социального устройства, культуры и искусства Китая, а также способствует распространению информации о стране за счет обмена марками среди филателистов.

Список литературы

1. Резьба по печатям // Байду. Свободная энциклопедия. URL: https://baike.weixin.qq.com/v534308.htm?scene_id=98&sid=8523522791821179741&ch=s1s (дата обращения: 24.03.2025).
2. Art of Chinese seal engraving || UNESCO | Intangible Cultural Heritage, 2009. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-chinese-seal-engraving-00217> (дата обращения: 24.03.2025).

3. Hanko Inkan. A seal as a signature in Japan // Shinjuku Japanese Language Institute, 2019. URL: <https://www.sng.ac.jp/en/sng-news/hanko-inkan-seal-signature-japan/> (дата обращения: 24.03.2025).
4. Белозерова В.Г. Силинское общество печатей // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал – URL: <https://bigenc.ru/c/silinskoe-obshchestvo-pechatei-9472c8/?v=4972299>. дата обращения: 24.03.2025).
5. Хань Тяньхен. 900-летняя история печатей // Каллиграфические исследования. 1986. № 2. С.102-115.
6. Хуан Дун. История каллиграфии династий Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Юг и Север. Цзянсу: Издательство изящных искусств, 2008. 363 с.
7. Хуан Дун. Влияние живописи на развитие печатного искусства // Каллиграфические исследования. 1984. № 4. С. 61-70.
8. Хуан Дун. История древней китайской печати. Шанхай : Шанхайское издательство по каллиграфии и живописи, 1994. 405 с.
9. Пан Чень. История дизайна. Резьба по камню и нефриту для продвижения древних амулетов и использование железного пера для создания элегантности // Новости китайской филателии. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/K4neWOQkoXIZVpVtk0rveQ> (дата обращения: 24.03.2025).
10. Дэн Санму. Резьба по печатям: уникальное китайское искусство. Шанхай : Издательский дом народного изобразительного искусства, 2006. 75 с.
11. Ша Мэнхай. История изучения печатей. Шанхай : Силинь, 1999. 195 с.
12. Сяо Лу. Интерпретация художественного очарования резьбы китайской печати в небольшом пространстве. Интервью с г-ном Ронг Те, дизайнером марки «Китайская резьба по печатям» // Новости китайской филателии. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/2QeZXS2cLp8Cw9y7o4MODA> (дата обращения: 24.03.2025).
13. Сяо Лу, Гао Ян. Интервью с Жун Те, дизайнером марок «Китайская резьба по печатям» // Новости китайской филателии. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/0mhbitwBDAKFZcBzF27JJg> (дата обращения: 24.03.2025).
14. Г-н Жун Те, член нашей ассоциации, разработал дизайн специальной марки «Китайская резьба по печатям» // Ассоциация коллекционеров китайской живописи и каллиграфии. Почта Китая, 2022. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/0AFOMJd25uPje7wX0IM-zw> (дата обращения: 24.03.2025).
15. Чжу Ш. Традиционная китайская резьба по нефриту: «Тигровая печать» // Технология художественной обработки материалов : Материалы XXVI Всероссийской научно-практической конференции, Ростов-на-Дону, 16–21 октября 2023 года. Ростов-на-Дону, 2024. С. 376-382.
16. Чжан, Ц. Традиционные и инновационные технологии изготовления китайских ювелирных изделий // Искусство и культура. 2019. № 4(36). С. 63-68.
17. Су Х. Традиция китайских резных печатей: историческая основа и художественная программа / Х. Су // Месмахеровские чтения - 2022 : Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2022 года / Ред.-состав. М.Е. Орлова-Шейнер, Н.Н. Цветкова, А.М. Фатеева, науч. ред. А.И. Бартенев, Г.Е. Прохоренко. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2022. С. 626-632.
18. Шэнь Хао. О ценности китайского искусства эпохи печати // Китайская печать. 2024. №6. С.109-115. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/x42n2gNFe-Cyqv6cXELebQ> (дата обращения: 24.03.2025).
19. Яо Юньпин. Китайские исследования. Резьба по печатям, китайская культура в небольшом пространстве // Синьхуанет Гуаньдун, 2016. URL: http://www.xinhuanet.com/politics/2016-08/29/c_129260231.htm (дата обращения: 24.03.2025).
20. Эволюция школ резьбы по печатям: от резьбы по печатям литературных деятелей династии Мин до современных инноваций // Общество печатей Сишань, 2025. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/_PIPUcZuUREJlN7tNXyOMw (дата обращения: 24.03.2025).
21. Коллекция марок «Китайская резьба по печатям» // Байду. Свободная энциклопедия. URL: <https://baike.baidu.com> (дата обращения: 24.03.2025).

References

1. Seal carving // Baydu. The free encyclopedia. URL: https://baike.weixin.qq.com/v534308.htm?scene_id=98&sid=8523522791821179741&ch=s1s (accessed: 03/24/2025). (in Chinese).
2. Art of Chinese seal engraving || UNESCO | Intangible Cultural Heritage, 2009. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-chinese-seal-engraving-00217> (date of access: 03/24/2025).
3. Hanko Inkan. A seal as a signature in Japan // Shinjuku Japanese Language Institute, 2019. URL: <https://www.sng.ac.jp/en/sng-news/hanko-inkan-seal-signature-japan/> / (date of access: 03/24/2025).
4. Belozerova V. G. Silinsky Seal Society // Great Russian Encyclopedia: scientific and educational portal – URL: <https://bigenc.ru/c/silinskoe-obshchestvo-pechatei-9472c8/?v=4972299>. date of reference: 03/24/2025). (in Rus.).
5. Han Tianhen. 900-year history of seals // Caligraphic research. 1986. No. 2. pp.102-115. (in Chinese).
6. Huang Dong. The history of calligraphy of the Qin, Han, Wei, Jin, South and North dynasties. Jiangsu: Publishing House of Fine Arts, 2008. 363 p. (in Chinese).
7. Huang Dong. The influence of painting on the development of printmaking // Caligraphic research. 1984. No. 4. pp. 61-70. (in Chinese).
8. Huang Dong. The history of the ancient Chinese seal. Shanghai : Shanghai Publishing House of Calligraphy and Painting, 1994. 405 p. (in Chinese).

9. Pan Chen. The history of design. Stone and jade carving to promote ancient amulets and the use of an iron pen to create elegance // Chinese Philately News. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/K4neWOQkoxIZVpVtk0rveQ> (date of reference: 03/24/2025). (in Chinese).
10. Deng Sanmu. Seal carving: a unique Chinese art. Shanghai : Publishing House of Folk Fine Arts, 2006. 75 p. (in Chinese).
11. Sha Menghai. The history of the study of seals. Shanghai : Xilin, 1999. 195 p. (in Chinese).
12. Xiao Lu. Interpretation of the artistic charm of Chinese print carving in a small space. Interview with Mr. Rong Tie, designer of the brand “Chinese Seal Carving” // News of Chinese Philately. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/2QeZXs2cLp8Cw9y7o4MODA> (accessed: 03/24/2025). (in Chinese).
13. Xiao Lu, Gao Yang. Interview with Rong Te, designer of stamps “Chinese stamp carving” // News of Chinese philately. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/0mhbtwBDAKFZcBzF27JJg> (accessed: 03/24/2025). (in Chinese).
14. Mr. Rong Tie, a member of our association, designed a special stamp “Chinese Seal carving” // Association of Collectors of Chinese Painting and Calligraphy. China Post, 2022. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/0AFOMJd25uPje7wX0IM-zw> (date of access: 03/24/2025). (in Chinese).
15. Zhu Sh. Traditional Chinese jade carving: “Tiger seal” // Technology of artistic processing of materials : Proceedings of the XVI All-Russian Scientific and Practical Conference, Rostov-on-Don, October 16-21, 2023. Rostov-on-Don, 2024. pp. 376-382. (in Rus.).
16. Zhang, C. Traditional and innovative technologies of making Chinese jewelry // Art and culture. 2019. No. 4(36). pp. 63-68. (in Rus.).
17. Su, H. The tradition of Chinese carved seals: historical basis and artistic program / H. Su // Mesmacher Readings - 2022 : Proceedings of the international scientific and practical conference. Collection of scientific articles, St. Petersburg, March 21-22, 2022 / Edited by M.E. Orlova-Sheiner, N.N. Tsvetkova, A.M. Fateeva, scientific editors A.I. Bartenev, G.E. Prokhorenko. – St. Petersburg: St. Petersburg State Art and Industrial Academy named after A.L. Stieglitz, 2022. pp. 626-632. (in Rus.).
18. Shen Hao. On the value of Chinese art of the printing era // Chinese Printing. 2024. No. 6. pp. 109-115. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/x42n2gNFe-Cyqv6cXELebQ> (date of reference: 03/24/2025). (in Chinese).
19. Yao Yunping. Chinese studies. Seal carving, Chinese culture in a small space // Xinhuanet Guangdong, 2016. URL: http://www.xinhuanet.com/politics/2016-08/29/c_129260231.htm (date of request: 03/24/2025). (in Chinese).
20. The evolution of seal carving schools: from the seal carving of literary figures of the Ming Dynasty to modern innovations // Xishan Seal Society, 2025. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/_PIPUCzuUREJ1N7tNXYoMw (date of issue: 03/24/2025). (in Chinese).
21. Stamp collection “Chinese seal carving” // Baidu. The free encyclopedia. URL: <https://baike.baidu.com> (date of request: 03/24/2025). (in Chinese).

Научный руководитель: кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Амир Святославович Кадер

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of History and Theory of Design and Media Communications Amir Svyatoslavovich Kader

А.А. Мочалова, Т.Ю. Чужанова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ИСТОРИЧЕСКИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ «ГОТИЧЕСКИЙ» СЕРВИЗ В СОБРАНИЯХ МУЗЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА И ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

© А.А. Мочалова, Т.Ю. Чужанова, 2025

В статье анализируется «Готический» сервиз Императорского фарфорового завода. Исследованы история дворца Коттедж парка Александрия в Петергофе и история создания сервиза «Собственного» [1] и сервиза «Готического» [2]. Проведен сравнительный анализ современных изделий Императорского фарфорового завода и музейных экспонатов.

Ключевые слова: сервиз «Готический», дворец Коттедж, Императорский фарфоровый завод, Государственный исторический музей, Государственный Эрмитаж

A.A. Mochalova, T.Yu. Chuzhanova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

HISTORICAL AND MODERN «GOTHIC» SERVICE IN THE COLLECTIONS OF THE MUSEUM OF THE IMPERIAL PORCELAIN FACTORY AND THE STATE HISTORICAL MUSEUM

The article examines the «Gothic» service of the Imperial Porcelain Factory is considered. The history of the Cottage Palace in Alexandria Park in Peterhof, the history of the creation of the Own service and the «Gothic» service have been studied. Comparative analysis of modern IPF products and museum exhibits was carried out.

Keywords: «Gothic» service, Cottage Palace, Imperial Porcelain Factory, State Historical Museum, State Hermitage

Введение. Названия «Собственный» [1] сервиз императорского дворца Коттедж в Петергофе и «Готический» [2] сервиз являются исторически верными. Данные сервизы находятся в собрании Государственного Эрмитажа. По заказу Николая I на Императорском фарфоровом заводе (ИФЗ) был изготовлен «Собственный» сервиз (датируется 1827-1829 гг., *таблица 1*) императорского дворца Коттедж в Петергофе, который в настоящее время находится в коллекции: «Русский фарфор и керамика» Государственного Эрмитажа (раздел собрания: «Русское прикладное искусство») [1]. В период правления Николая I ИФЗ развивает технический и художественный уровень своих изделий. Декор тарелок с росписью в виде роз готического витража [3] из сервиза для дворца Коттедж в Петергофе (*таблица 2*), в дальнейшем, повлиял на художественный стиль сервиза «Готический» [2]. «Готический» сервиз (датируется 1832 г.) изготовлен на ИФЗ в технике полихромная роспись, позолота, цирровка. Изделия «Готического» сервиза (*таблица 3*) находятся в коллекции «Русский фарфор и керамика» Государственного Эрмитажа (раздел собрания: «Русское прикладное искусство») [2].

Архитектурный готический стиль и его стилизация в XIX веке является наиболее выразительным примером стилевых решений. Использование готических мотивов в дизайне современных изделий способствует созданию уникального орнамента, который не только отражает стилистические особенности готического стиля, но и повышает интерес потребителей к изделиям за счет оригинальности и культурной узнаваемости.

Современная техника деколь [4] с элементами ручной росписи активно используется на производстве Императорского фарфорового завода. Деколь – это переводная картинка, напечатанная керамическими красками на специальной бумаге и покрытая сверху лаком. При обжиге пленка деколи выгорает, краски спекаются с глазурью, а на поверхности фарфора остается очень прочный и яркий рисунок. Подобная техника декорирования часто дополняется ручной прорисовкой отдельных элементов или ручной отводкой кромки изделий [4]. Техника деколь позволяет художественные изделия изготовить на производстве экономически бюджетными, а также использовать изделия в быту без специального ухода. В настоящее время техника деколь широко используется на ИФЗ при изготовлении современных изделий по рисунку «Готический». В данной статье основной вектор исследования направлен на

изучение изделий «Готического» [2] сервиза (ИФЗ) и интерпретации «готического» рисунка в современной художественной промышленности.

Целью исследования является выявление характеристик декора «Готического» сервиза» Императорского фарфорового завода и создание каталога фарфоровых изделий «Собственного» [1] сервиза Дворца «Коттедж» и «Готического» [2] сервиза.

Впервые проведен сравнительный анализ музейных экспонатов и современных изделий с рисунком «Готическим» Императорского Фарфорового завода. В исследовании применены следующие методы исследования: поиск художественного аналога, классификация музейных экспонатов, сравнительно-стилистический анализ, обобщение, изучение и анализ каталогов экспонатов музея Императорского Фарфорового завода и Государственного Исторического музея. Проектно-художественный метод исследования включает классификацию современных изделий ИФЗ. Были применены методы стилистического и сравнительно-стилистического анализа, с помощью которых выявлены стилистика декоративного оформления и техники декорирования фарфоровых изделий.

В результате проведенного исследования выявлена история дворца Коттедж в парке Александрия в Петергофе, систематизирована последовательность создания «Собственного» [1] сервиза и «Готического» [2] сервиза, проведена аналогия орнамента музейных и современных изделий в сравнительных таблицах.

В середине XVIII века увлечение Средневековьем, связанное с началом романтического движения в Англии, быстро распространилось по всему миру и дало жизнь новому стилю – неоготике. Коттедж – главная постройка парка «Александрия» – выполнен именно в этом стиле [5]. Дворец Коттедж (рис.1) – основное архитектурное сооружение парка Александрия в Петродворце. Дворец расположен на верхней террасе, в юго-восточной части парка, с видами на Финский залив, с виднеющимися вдали очертаниями Санкт-Петербурга и Кронштадта. Со всех сторон Коттедж окружен пейзажным парком с тенистыми аллеями, извилистыми дорожками, лужайками, куртинами деревьев и кустарников [6].



Рисунок 1. Дворец Коттедж парка Александрия



Рисунок 2. Герб парка «Александрия»

Здание дворца Коттедж получилось необычным для своего времени. Со всех сторон его окружают балконы, террасы с ажурной чугунной аркадой, увитой зеленью. За плоскости стен выступают окна-эркеры с переплетом в виде стрельчатых арок. В 1829 году император Николай I подарил усадьбу своей супруге Александре Федоровне, и в ее честь назвал поместье «Александрией». Белая роза была любимым цветком императрицы, поэтому розы в «Александрии» были представлены многообразием форм, сортов и оттенков.

Герб «Александрии», придуманный по просьбе Николая I поэтом В.А. Жуковским, изображал синий геральдический щит с рыцарским мечом, пропущенным через венок белых роз (рис.2). В.А. Жуковский придумал и знаменитый девиз: «За веру, царя и отечество» (рис.2), написанный по краям щита на золотом фоне. Этот герб изображен на фасадах дворца, в интерьерах и на многих изделиях (рис.2), которые до настоящего времени хранятся в Коттедже.

В начале сороковых годов XIX в. архитектор А.И. Штакеншнейдер пристроил к Коттеджу столовую с открытой террасой, украшенной изящным мраморным фонтаном. В нише северной стены дворца – скульптура «Мадонна с младенцем» работы И. Витали. Семья занимала важное место в жизни Николая I, скульптурные портреты супруги и детей в его Кабинете, свидетельствуют об этом.

В архитектуре дворца, в убранстве интерьеров проявился готический стиль (рис.3). Характерный готический орнамент в виде стрельчатых арок, розеток (рис.4), трилистников и крестоцветов использован в лепном декоре, росписях, в оформлении мебели (рис.3) и в фарфоровых изделиях (рис.4).

По заказу императора Николая I в 1827-1829 годах был создан «Собственный» [1] сервиз дворца «Коттедж». Белоснежные изделия покрыты позолотой и украшены гербом Александрии (рис.3) – символом, который часто встречается во внутреннем убранстве и архитектурном облике дворца «Коттедж» [7]. В таблице 1 представлено изделие «Собственного» [1] сервиза дворца Коттедж, созданное в 1827-1829 гг. по заказу императора Николая I.



Рисунок 3. «Собственный» сервиз дворца «Коттедж»



Рисунок 4. Тарелки «Готические» десертные с узором готических роз средневековых витражей для дворца «Коттедж»

Таблица 1 – Изделие «Собственного» сервиза императорского дворца «Коттедж» в Петергофе (1827-1829 гг.) из коллекции Государственного Эрмитажа [1]

Экспонат коллекции	Характеристика изделия
	Название: Чайник с крышкой Комплекс: Собственный сервиз дворца «Коттедж» в парке Александрия в Петергофе Производство: Императорский фарфоровый завод Время создания: 1827-1829 гг. Материал: фарфор Техника: роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка Размеры: 15,3х25,8х14,1 см (чайник); 4,1х11,0х8,5 см (крышка) Раздел эрмитажного собрания: Русское искусство и культура Коллекция: Русский фарфор и керамика XVIII - начала XXI вв.

В качестве дополнения к «Собственному» сервизу дворца Коттедж в Петергофе в 1831 году было создано 57 штук «готических тарелок (рис.4) для десерта» [7] изготовленных на ИФЗ специально для Петергофского дворца «Коттедж». Геометрический узор тарелок с красочной полихромной росписью был исполнен в стиле готических роз средневековых витражей (рис.4) – круглых окон из цветного стекла в архитектуре готических соборов. Цветовая гамма средневековых витражей с яркими цветами готического стиля – пурпурным, бордо, изумрудным, кобальтовым, фиолетовым и иссиня-черным деликатно исполнена на тарелках (таблица 2), которые отличаются стилистическим единством.

В таблице 2 представлены тарелки с росписью по мотивам готического витража из сервиза для дворца Коттедж в Петергофе, выполненные в 1908 -1910 гг. в качестве дополнения к основному составу сервиза (1831 г., ИФЗ).

Таблица 2 – Тарелки с росписью в виде роз готического витража из сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе. Дополнение к основному составу (1831 г., ИФЗ), 1910 г. Государственный Эрмитаж [3]

№	Экспонат коллекции	Характеристика изделия из коллекции Музея Императорского фарфорового завода
1		Название: Тарелка с росписью в виде роз готического витража из сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе. Дополнение к основному составу (1831 г., ИФЗ) 1910 г. Комплект: Сервиз для дворца «Коттедж» в Петергофе. Дополнение к основному составу (ИФЗ, 1831 г.) Производство: Императорский фарфоровый завод. 1910 г. Материал: фарфор Техника: роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Размеры: 3,2х23,6 см Раздел эрмитажного собрания: Музей Фарфорового завода Коллекции Музея Императорского фарфорового завода
3		Название: Тарелка с росписью по мотивам готического витража Комплекс: Сервиз для дворца «Коттедж» в Петергофе. Дополнение к основному составу (Императорский фарфоровый завод, 1831 г.) Производство: Императорский фарфоровый завод. 1910 г. Материал: фарфор Техника: роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Размеры: 3,6х23,5 см Раздел эрмитажного собрания: Музей Фарфорового завода Коллекции Музея Императорского фарфорового завода

4		Название: Тарелка с росписью по мотивам готического витража Комплекс: Сервиз для дворца «Коттедж» в Петергофе. Дополнение к основному составу (Императорский фарфоровый завод, 1831 г.) Производство: Императорский фарфоровый завод. 1910 г. Материал: фарфор Техника: роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Размеры: 3,3х23,3 см Раздел эрмитажного собрания: Музей Фарфорового завода Коллекции Музея Императорского фарфорового завода

Именно тарелки с росписью по мотивам готического витража (рис.4) из сервиза для дворца Коттедж в Петергофе (1831 г., ИФЗ) стали «поводом» для создания сервиза, целиком выполненного в неоготическом стиле. На ИФЗ фарфоровом заводе был исполнен столовый и десертный сервиз на 150 персон по заказу Гофмаршальской части в 1832 году. Этот сервиз, получивший название «Готический» (таблица 3 и 4), был преподнесен императору Николаю I в качестве подарка на Рождество 1833 года [7].

«Готический» сервиз украшен причудливыми орнаментальными росписями и золочением. В основе рисунка лежит готическое трехцветие – сочетание синего, красного и зеленого цветов (таблица 3 и 4). Долгое время «Готический» сервиз находился в Зимнем дворце и использовался на торжественных приёмах, как например в 1903 году в дни празднования 290-летия Дома Романовых Гости, приглашенные на бал, были одеты в наряды допетровской эпохи: бояр, царей и княгинь, стрельцов и сокольничих [7]. В таблице 3 представлена эксклюзивная тарелка из «Готического» [2] сервиза Зимнего дворца 1832 года с «витражным» бордюром.

Таблица 3 – Изделие из «Готического» сервиза Зимнего дворца 1832 г. Раздел эрмитажного собрания: Музей Фарфорового завода. Коллекции Музея ИФЗ [2]

Экспонат коллекции	Характеристика изделия
	Название: Тарелка из Готического сервиза Зимнего дворца 1832 г. Комплект: Готический сервиз Производство: Императорский фарфоровый завод Время создания: 1832 г. Материал: фарфор. Техника: роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка Раздел эрмитажного собрания: Музей Фарфорового завода. Коллекции Музея Имп. фарфорового завода

В коллекции Государственного Исторического музея (ГИМ) собрано разнообразие форм предметов из «Готического» [8] сервиза: тарелки и блюда, чашки с блюдцами, супница, миски, соусники, бутылочные передачи, икорница. В ГИМ хранятся не только предметы 1830-х гг., но и более поздние изделия конца XIX века, когда сервиз увеличивали до 200 персон [7]. В таблице 4 представлено редко встречающееся в музейных собраниях изделие: соусник с крышкой «Готического» [8] сервиза 1832 г из коллекции Государственного Исторического музея.

Таблица 4 – Изделие «Готического» сервиза 1832 года из коллекции ГИМ [8]

Экспонат коллекции	Характеристика изделия
	Название: Соусник с крышкой Комплект: Готический сервиз Производство: Императорский фарфоровый завод Датировка: 1832 г. Материал: фарфор Техника: надглазурное крытье, роспись, золочение, цировка Размеры: 8,3 см; высота с крышкой: 11 см; диаметр горла: 17,8 см; диаметр основания: 7,5 см Отдел/коллекция: Керамика и стекло/Фарфор

Обратимся к современной продукции ИФЗ. В настоящее время ИФЗ изготавливает современные изделия из твердого фарфора по музейным образцам: сервиз для Петергофского дворца Коттедж (ИФЗ, 1827-1829). Исторический сервиз принадлежал супруге Николая I – императрице Александре Федоровне. Исследовательское внимание было уделено этому сервизу в начале статьи. Современные реплики изделий этого сервиза выпускаются из твердого фарфора: «Сервиз чайный Александрия Коттеджный» [9] форма и рисунок воспроизводится по музейному образцу (таблица 1).

В таблице 5 показано, что рисунок современного сервиза восстановлен с оригинала сервиза XIX века (таблица 1) для Петергофского дворца Коттедж, построенного архитектором А. Менеласом в

неоготическом стиле для супруги Николая I - Императрицы Александры Федоровны. Форма «Александрия» была создана на ИФЗ в 1820-х годах специально для сервиза для дворца «Коттедж Петергофского». Форма частично восстановлена на ИФЗ.

В настоящее время на форме «Александрия» ИФЗ выпускает чайные и кофейные предметы, а также столовые предметы (масленки, салатники, соусники). В *таблице 5* представлены современные фарфоровые изделия ИФЗ, где использованы форма «Александрия» [9], и рисунок «Коттеджный» [9] (техника ручной росписи) по музейным образцам из коллекции Государственного Эрмитажа.

Таблица 5 – Современный сервиз чайный «Александрия Коттеджный», чашка с блюдцем чайная, форма «Александрия», рисунок «Коттеджный» [9]. ИФЗ

№	Современное изделие ИФЗ	Характеристика изделия
1		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Сервиз чайный Форма: Александрия Автор формы: по музейному образцу Вид рисунка: Коттеджный Автор рисунка: по музейному образцу Арт. 81.14862.01.1 Количество предметов: 15 Количество персон: 6 Цена, руб.: 497 230
2		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Чашка с блюдцем Форма: Александрия Автор формы: по музейному образцу Вид рисунка: Коттеджный Автор рисунка: по музейному образцу Объем, мл: 247 Вес, г: 240 Арт. 81.15359.00.1 Вид росписи: Ручная роспись Цена, руб.: 47 850

В *таблице 6* представлен современный сервиз чайный «Александрия Готический» [10]. В основу декора положена роспись «Готического» сервиза, созданного на Императорском фарфоровом заводе в 1832 году по заказу Гофмаршальской части для Зимнего дворца [10]. Название современного сервиза свидетельствует, что «Готический» рисунок декора (*таблица 6*: техника ручной росписи, золочение, цировка), в котором использованы мотивы орнаментации средневековых витражей, выполнен на форме «Александрия» (*таблица 5*). Важно отметить, что форма сервиза «Александрия» восстановлена по музейному образцу (*таблица 1*) из коллекции Государственного Эрмитажа [1].

Декоративное оформление современного сервиза «Александрия Готический» (*таблица 6*) выполнено по образцам росписи «Готического» [2] сервиза (ИФЗ, 1832 год, *таблица 3 и 4*) с мотивами орнаментации средневековых витражей: сочетание синего, красного и зеленого цветов. Исследование истории изготовления и бытования сервиза «Готический» (ИФЗ, 1832 год, *таблица 3 и 4*) способствовало осмыслению современного сервиза «Александрия Готический» [10]. В *таблице 6* представлены современные фарфоровые изделия ИФЗ форма «Александрия» (ручная отливка формы) рисунок «Готический» [10] (техника ручной росписи).

Таблица 6 – Современный сервиз чайный «Александрия Готический», чашка с блюдцем чайная, форма «Александрия», рисунок «Готический» [10]. ИФЗ

№	Современное изделие ИФЗ	Характеристика изделия
1		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Сервиз чайный Форма: Александрия Автор формы: по музейному образцу. Ручная отливка. Вид рисунка: Готический Полихромное надглазурное декорирование. Ручная роспись. Золото. Цировка. Автор рисунка: Белова-Вебер О.Г. Количество предметов: 14. Количество персон: 6 Арт. 81.19315.00.1 Цена, руб.: 268 490

2		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Чашка с блюдцем Форма: Александрия Автор формы: по музейному образцу Ручная отливка. Вид рисунка: Готический Полихромное надглазурное декорирование. Ручная роспись. Золото. Цировка. Автор рисунка: Белова-Вебер О.Г. Арт. 81.21265.00.1 Цена, руб.: 24 470

Итак, современные сервизы «Александрия Коттеджный» [9] и «Александрия Готический» [10] на форме «Александрия» восстановлены по музейным образцам на ИФЗ и способствуют формированию современного петербургского стиля. Кроме того, эти сервизы развивают идентичность петербургского фарфора. Благодаря этим изделиям в современном художественном фарфоре сохраняются вековые традиции мастерства техники ручной росписи.

Важно отметить, что не только сервизы, исполненные по музейным образцам на ИФЗ, заслуживают внимания, но и современные изделия, в которых воплотилась современная стилизация готики. В *таблице 7* представлены три современных изделия ИФЗ: бокалы с блюдцем и с крышкой. Декор этих бокалов выполнен по рисунку «Готический». Исследовательское внимание привлекли бокалы с рисунком: «Готический 1» [11], «Готический 7», «Готический 10». Художественным аналогом для дизайна бокалов с блюдцами послужили мотивы росписи десертных «Готических» [11] тарелок, изготовленных в количестве 57 штук в 1831 году к «Собственному» [11] сервизу Петергофского дворца «Коттедж», построенного в парке Александрия архитектором Адамом Менеласом в стиле неоготики для супруги Николая I императрицы Александры Федоровны (дополнение к основному составу в 1903-1908 годах) [11]. Геометрический узор средневековых витражей с яркими цветами готического стиля исполнен на бокалах и блюдцах в технике деколь (*таблица 7*). Актуальность использования техники деколь [4] на современном производстве ИФЗ указана в начале статьи. В *таблице 7* представлены современные изделия в технике деколь: бокалы с орнаментом по рисунку «Готический».

Таблица 7 – Бокалы с блюдцем и с крышкой с рисунком «Готический» (вид рисунка: Готический 1, 7) по мотивам росписи десертных «Готических» [11] тарелок, изготовленных в 1831 г. к «Собственному» [11] сервизу Петергофского дворца «Коттедж»

№	Современное изделие ИФЗ	Характеристики изделия
1		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Бокал с блюдцем и с крышкой Автор формы: Сорокин М.А. Вид рисунка: Готический 1 Автор рисунка: по мотивам музейного изделия XIX в. Высота, мм: 98. Длина, мм: 112. Диаметр, мм: 160 Объем, мл: 380. Вес, г: 481 Год начала выпуска: 2017 Количество предметов: 3 Вид росписи: Деколь Арт. 81.25191.00.1 Цена, руб.: 8 480
2		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Бокал с блюдцем и с крышкой Автор формы: Сорокин М.А. Вид рисунка: Готический 7 Автор рисунка: по мотивам музейного изделия XIX в. Высота, мм: 98. Длина, мм: 112. Диаметр, мм: 160 Объем, мл: 380. Вес, г: 481 Год начала выпуска: 2017 Количество предметов: 3 Вид росписи: Деколь Арт. 81.25192.00.1 Цена, руб.: 8 480

Особое исследовательское внимание привлекают современные изделия ИФЗ, с рисунком восстановлен по музейному образцу. Среди такой продукции ИФЗ укажем тарелки декоративные с

рисунком «Готический» [12]. В основу декора тарелок положен узор в виде роз средневековых витражей (таблица 8). В этих изделиях, отличающихся стилистическим единством, представлена современная интерпретация готического стиля с разнообразием геометрических узоров средневековых витражей с яркими цветами. Декоративные тарелки с рисунком «Готический» [12] декорируются в технике деколь с элементами ручной росписи. На обратной стороне тарелок имеются отверстия для настенного крепления. Современные декоративные тарелки с рисунком «Готический» [12] имеют исторический аналог - музейные образцы, среди которых - серия из 57 тарелок (ил. 4, таблица 2), изготовленных на Императорском фарфоровом заводе специально для Петергофского дворца «Коттедж» [12]. Этим музейным образцам специальное внимание было уделено в данном исследовании. В таблице 8 представлены современные декоративные тарелки, выполненные в технике деколь [4] с элементами ручной росписи, вид рисунка «Готический» ИФЗ. Рисунок восстановлен по музейному образцу [12].

Таблица 8 – Тарелки декоративные, рисунок «Готический» в технике деколь с элементами ручной росписи. ИФЗ [12]

№	Современное изделие ИФЗ	Характеристика изделия
1		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Декоративная тарелка Автор формы: Франция Вид рисунка: Готическая 5 Автор рисунка: по музейному образцу Высота, мм: 30. Ширина, мм: 270. Диаметр, мм: 270 Вес, г: 500 Год начала выпуска: 2008 Вид росписи: Деколь с элементами ручной росписи Арт. 81.25631.00.1 Цена, руб.: 9 180
2		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Декоративная тарелка Автор формы: Франция Вид рисунка: Готическая 2 Автор рисунка: по музейному образцу Высота, мм: 30. Ширина, мм: 270. Диаметр, мм: 270 Вес, г: 500 Год начала выпуска: 2008 Вид росписи: Деколь с элементами ручной росписи Арт. 81.25624.00.1 Цена, руб.: 9 180
3		Материал: Твердый фарфор Вид изделия: Декоративная тарелка Форма: Европейская 3 Вид рисунка: Готическая 9 Автор рисунка: по музейному образцу Высота, мм: 30. Ширина, мм: 270. Диаметр, мм: 270 Вес, г: 618 Год начала выпуска: 2008 Вид росписи: Деколь с элементами ручной росписи Арт. 81.25630.00.1 Цена, руб.: 9 180

В таблице 9 представлено сравнение художественного решения современных декоративных тарелок с рисунком «Готический» [12] и художественного решения экспонатов коллекции Музея Императорского фарфорового завода десертных тарелок с росписью в виде роз готического витража (таблица 2) из сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе. Дополнение к основному составу [3]. В сравнительной таблице 9 наблюдаем сходство рисунка современных изделий ИФЗ – декоративных тарелок (характеристики изделий в таблице 8) и рисунка изделий ИФЗ из музейных экспонатов (характеристики изделий в таблице 2). Для декорирования современных изделий использована техника деколь [4] с элементами ручной росписи, что имеет принципиальное отличие от музейных экспонатов ИФЗ, декорированных в технике ручной росписи. Техника деколь на современном производстве ИФЗ широко используется, (технике деколь уделено внимание во введении статьи). Основные преимущества печати-деколи для фарфора: высокое качество продукции, оперативность, возможность печати от 1 до 13 красок малыми тиражами, конкурентноспособные цены.

Таблица 9 – Орнаменты современных декоративных тарелок с рисунком «Готический» [12] в сравнении с музейными образцами 1910 г. тарелок из сервиза для дворца «Коттедж» [3]

№	Современное изделие ИФЗ, техника деколь с элементами ручной росписи	Экспонат из музея ИФЗ
1	Тарелка декоративная «Готическая 5» 	Тарелка с росписью в виде роз готического витража из сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе. 1910 
2	Тарелка декоративная «Готическая 2» 	Тарелка с росписью в виде роз готического витража из сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе. 1910 

В настоящее время на ИФЗ мотивы готического витража используются в дизайне современных функциональных изделий. Интересным дизайнерским решением является адаптированный дизайн рисунка в стиле неоготики на изделиях типа: зонт - трость рисунок «Готический» [13] в чехле (таблица 10). В основу декора современных зонтов ИФЗ положен узор в виде роз средневековых витражей. В декоре использованы красные, синие и зеленые классические тона, в виде изысканного геометрического узора (таблица 10). Декор зонтов имеет исторические аналоги и напоминает узор тарелок сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе (таблица 2 и 9) орнамент которых послужил образцом для дизайна зонтов. Зонт-трость имеет двухцветное решение: верхний купол – однотонный, нижний купол – адаптированный дизайн рисунка в стиле неоготики. В таблице 10 представлены современные зонты-трости ИФЗ с адаптированным дизайном рисунка в стиле неоготики, в сравнении с музейными экспонатами 1910 года: тарелки с росписью в виде роз готического витража (характеристики изделий в таблице 2) из сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе. Дополнение к основному составу (1831 г., ИФЗ) [3], орнамент которых послужил образцом для дизайна зонтов.

Таблица 10 – Зонт-трость, адаптированный дизайн рисунка в стиле неоготики. ИФЗ

№	Зонт-трость ИФЗ, адаптированный дизайн рисунка в стиле неоготики	Характеристика изделия	Аналог дизайна рисунка зонта. Экспонат из музея ИФЗ, 1910 (таблица 2)
1		Вид изделия: зонт-трость. Материал: ткань – 100% полиэстер. Двухкупольный, верхний купол – черный, нижний – адаптированный дизайн рисунка в стиле неоготики. Год начала выпуска: 2023 Арт. 41.00162.02 Цена, руб: 11 880	

2		Вид изделия: зонт-трость. Материал: ткань – 100% полиэстер с водоотталкивающей пропиткой, система антиветер, ручка – пластик. Автоматическое открытие. 8 спиц. Год начала выпуска: 2023 Арт. 41.00162.02 Цена, руб: 11 880	

Заключение. На основе проведенного сравнительно-стилистического анализа можно сделать выводы, что готический орнамент:

- является ярким и выразительным примером стилевых решений;
- позволяет создавать современные уникальные и практичные изделия;
- подчеркивает историческую значимость. «Собственный» [1] и «Готический» [2] сервизы семьи Николая I для Дворца «Коттедж» в парке Александрия (Петергоф), связаны с культурным наследием Санкт-Петербурга.

В результате, изучены из собрания Государственного Эрмитажа коллекции музея Императорского фарфорового завода изделия «Собственного» сервиза дворца Коттедж в Петергофе 1827-1829 гг. (таблица 1), дополнение к основному составу в виде «Готических тарелок для десерта» 1831 г. (таблица 2) и «Готический» сервиз 1832 г. (таблица 3). Изделия «Готического» сервиза 1832 года обнаружены в Государственном Эрмитаже (таблица 3) и в Государственном Историческом музее (таблица 4).

Выявлено, что ИФЗ выпускает современные фарфоровые изделия, повторяя рисунок и форму по музейному образцу. В настоящее время в продаже имеется современный сервиз чайный «Александрия Коттеджный» (таблица 5), современный сервиз чайный «Готический» [10] (таблица 6). Замечена интересная особенность, что идентичные по форме изделия (форма «Александрия»), технике ручной росписи, применению техники позолоты, цировки, современные изделия сервиза «Александрия Коттеджный» (таблица 5) имеют стоимость в два раза дороже «Готического» сервиза (таблица 6). Обнаружено, что ИФЗ выпускает тарелки декоративные, рисунок «Готический» [12] в технике деколь с элементами ручной росписи по музейным образцам. Установлено, что орнамент современных декоративных тарелок (таблица 8) повторяет узор тарелок с росписью в виде роз готического витража из сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе (таблица 2).

Проанализировано, что готический орнамент современных декоративных тарелок, является репликой музейных экспонатов (таблица 9). Выявлено, что ИФЗ выпускает современные изделия по мотивам росписи «готических тарелок для десерта» [7] XIX века, такие как: бокал с блюдцем (таблица 7) и зонт-трость (таблица 10). В ходе исследования выявлены стилистические особенности сервизов, определены основные формы декора тарелок. Изучение фарфоровых форм и декора готического стиля дает материал для творческих идей при проектировании изделий для современного интерьера.

Список литературы

1. Собственный сервиз императорского дворца «Коттедж» в Петергофе. Государственный Эрмитаж. Официальный сайт. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/914784> (дата обращения 15.01.2025).
2. Готический сервиз Зимнего дворца 1832 г. Государственный Эрмитаж. Официальный сайт. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/1004763> (дата обращения 15.01.2025).
3. Тарелка с росписью в виде роз готического витража из сервиза для дворца «Коттедж» в Петергофе. Дополнение к основному составу (1831 г., ИФЗ), 1910 г. Государственный Эрмитаж. Официальный сайт. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/1005747> (дата обращения 15.01.2025).
4. Производство. Секреты производства Императорского фарфора. Декорирование изделий. О заводе. Императорский Фарфоровый Завод. Официальный сайт. URL: https://www.ipm.ru/o_zavode/proizvodstvo/ (дата обращения 15.01.2025).
5. Дворец «Коттедж». Петергоф. URL: <https://peterhof.ru/dvorec-kottedj> (дата обращения 03.10.2024).
6. Дворец «Коттедж». Государственный музей-заповедник «Петергоф». URL: https://peterhofmuseum.ru/objects/aleksandriya/dvorets_kottedz (дата обращения 05.10.2024).
7. Готика в фарфоре. Сервизы императорского двора. Государственный исторический музей. URL: <https://vk.com/@gim-gotika-v-farfore-servizy-imperatorskogo-dvora> (дата обращения 10.11.2024).
8. Готический сервиз. 1832 год; доделки до начала XX века. Государственный исторический музей. Официальный сайт. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/KIT/36778> (дата обращения 15.01.2025).

9. Сервиз чайный Александрия Коттеджный. Императорский Фарфоровый Завод. Официальный сайт. URL: https://www.ipm.ru/product/serviz_chaynyy_aleksandriya_kottedzhnyy_6_person_15_predmetov_art_81_14862_01_1/ (дата обращения 15.01.2025).
10. Сервиз чайный Александрия Готический. Императорский Фарфоровый Завод. Официальный сайт. URL: https://www.ipm.ru/product/serviz_chaynyy_aleksandriya_goticheskiy_6_person_14_predmetov_art_81_19315_00_1/ (дата обращения 15.01.2025).
11. Бокал с блюдцем и с крышкой рисунок «Готический 1». Императорский Фарфоровый Завод. Официальный сайт. URL: https://www.ipm.ru/product/bokal_s_blyudtsem_i_s_kryshkoy_380_ml_forma_snezhnoe_utro_risunok_goticheskiy_1_art_81_25191_00_1/ (дата обращения 15.01.2025).
12. Тарелка декоративная рисунок «Готический 11». Императорский Фарфоровый Завод. Официальный сайт. URL: https://www.ipm.ru/product/podarochnyy_nabor_dekorativnyy_270_mm_forma_evropeyskaya_2_risunok_goticheskaya_11_art_81_25631_00_1/ (дата обращения 15.01.2025).
13. Зонт - трость рисунок «Готический» в чехле. Императорский Фарфоровый Завод. Официальный сайт. URL: https://www.ipm.ru/product/zont_trost_risunok_goticheskiy_v_chekhle_art_41_00059_02/ (дата обращения 15.01.2025).

References

1. Sobstvennyy serviz imperatorskogo dvortsa «Kottedzh» v Petergofe. Gosudarstvennyy Ermitazh. Ofitsial'nyy sayt. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/914784> [The own service Imperial Palace's «Cottage» in Peterhof. The State Hermitage Museum. Official website] (date accessed: 15.01.2025).
2. Goticheskiy serviz Zimnego dvortsa 1832 g. Gosudarstvennyy Ermitazh. Ofitsial'nyy sayt. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/1004763> [Gothic service of the Winter Palace, 1832. The State Hermitage Museum. Official website] (date accessed: 15.01.2025).
3. Tarelka s rospis'yu v vide roz goticheskogo vitrazha iz serviza dlya dvortsa «Kottedzh» v Petergofe. Dopolneniye k osnovnomu sostavu (1831 g., IFZ), 1910 g. Gosudarstvennyy Ermitazh. Ofitsial'nyy sayt. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/1005747> [Plate with a painting in the form of roses of a Gothic stained glass window from the service for the Cottage Palace in Peterhof. Supplement to the main composition (1831, IPF), 1910. The State Hermitage Museum. Official website] (date accessed: 15.01.2025).
4. Proizvodstvo. Sekrety proizvodstva Imperatorskogo farfora. Dekorirovaniye izdeliy. O zavode. Imperatorskiy Farforovyy Zavod. Ofitsial'nyy sayt. URL: https://www.ipm.ru/o_zavode/proizvodstvo/ [Production. Secrets of Imperial Porcelain Production. Decoration of Products. About the Manufactory. Imperial Porcelain Manufactory. Official Website] (date accessed: 15.01.2025).
5. Dvorets «Kottedzh». Petergof. URL: <https://peterhof.ru/dvorec-kottedj> [Palace «Cottage». Peterhof] (date accessed: 03.11.2024).
6. Dvorets «Kottedzh». Gosudarstvennyy muzey-zapovednik «Petergof». URL: https://peterhofmuseum.ru/objects/aleksandriya/dvorets_kottedz [Palace «Cottage». State Museum-Reserve «Peterhof»] (date accessed: 05.11.2024).
7. Gotika v farfore. Servizy imperatorskogo dvora. Gosudarstvennyy istoricheskiy muzey. URL: <https://vk.com/@gim-gotika-v-farfore-servizy-imperatorskogo-dvora> [Gothic in porcelain. Imperial court services. State Historical Museum] (date accessed: 10.11.2024).
8. Goticheskiy serviz. 1832 god; dodelki do nachala XX veka. Gosudarstvennyy istoricheskiy muzey. Ofitsial'nyy sayt. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/KIT/36778> [Gothic service. 1832; additions before the beginning of the 20th century. State Historical Museum. Official website] (date accessed: 15.01.2025).
9. Serviz chaynyy Aleksandriya Kottedzhnyy. Imperatorskiy Farforovyy Zavod. Ofitsial'nyy sayt. URL: https://www.ipm.ru/product/serviz_chaynyy_aleksandriya_kottedzhnyy_6_person_15_predmetov_art_81_14862_01_1/ [Alexandria Cottage tea set. Imperial Porcelain Manufactory. Official website] (date accessed: 15.01.2025).
10. Serviz chaynyy Aleksandriya Goticheskiy. Imperatorskiy Farforovyy Zavod. Ofitsial'nyy sayt. URL: https://www.ipm.ru/product/serviz_chaynyy_aleksandriya_goticheskiy_6_person_14_predmetov_art_81_19315_00_1/ [Alexandria Gothic tea set. Imperial Porcelain Manufactory. Official website] (date accessed: 15.01.2025).
11. Bokal s blyudtsem i s kryshkoy risunok «Goticheskiy 1». Imperatorskiy Farforovyy Zavod. Ofitsial'nyy sayt. URL: https://www.ipm.ru/product/bokal_s_blyudtsem_i_s_kryshkoy_380_ml_forma_snezhnoe_utro_risunok_goticheskiy_1_art_81_25191_00_1/ [Glass with saucer and lid, pattern «Gothic 1». Imperial Porcelain Manufactory. Official website] (date accessed: 15.01.2025).
12. Tarelka dekorativnaya risunok «Goticheskiy 11». Imperatorskiy Farforovyy Zavod. Ofitsial'nyy sayt. URL: https://www.ipm.ru/product/podarochnyy_nabor_dekorativnyy_270_mm_forma_evropeyskaya_2_risunok_goticheskaya_11_art_81_25631_00_1/ (date accessed: 15.01.2025).

heskaya_11_art_81_25631_00_1/ [Decorative plate, pattern «Gothic 11». Imperial Porcelain Manufactory. Official website] (date accessed: 15.01.2025).

13. Zont - trost' risunok «Goticheskiy» v chekhle. Imperatorskiy Farforovyy Zavod. Ofitsial'nyy sayt. URL: https://www.ipm.ru/product/zont_trost_risunok_goticheskiy_v_chekhle_art_41_00059_02/ [Umbrella - cane with the «Gothic» pattern in a case. Imperial Porcelain Manufactory. Official website] (date accessed: 15.01.2025).

ОГЛАВЛЕНИЕ

А.С. Фоломеев, Н.Т. Ацбега Феномен «Жан Поль Готье».....	3
Ю.А. Дорохова, Н.Т. Ацбега Творческий Путь Мадлен Вионне	7
Д. К. Нестерова, Н. Я. Шкандрий Творческий путь валентина юдашкина.....	11
П.П.Панкратова, Н.Т. Ацбега Влияние искусства на психоэмоциональное состояние человека.....	16
П.П.Панкратова, Н.Я. Шкандрий Древнегреческие мифы как источник художественного творчества	21
А.М. Рабзина, Н.Т. Ацбега Современные африканские художники, работающие в стиле джанк-арт	24
Е.Р. Сайфуллина, Н.Т. Ацбега Исторический костюм в картинах в.М. Васнецова на сказочную тему.....	29
Л.Б. Зыкова, Н.Т. Ацбега Камиль Писсарро: мастер импрессионизма.....	33
Е.А. Стулова, Н.Т. Ацбега Влияние современного искусства на наше сознание.....	43
Ю.Д. Шитова, Н.Я. Шкандрий Поль Пуаре и его влияние на моду XX века.....	47
Панова М. В., Шкандрий Н.Я. Стиль классицизм на примере трех зданий Санкт-Петербурга XVIII-XIX веков	53
А. С. Ковалева Мода и культурная апроприация: где грань между вдохновением и заимствованием?	56
В.Е. Шкуратова, П.П. Гамаюнов Ленинградская школа литографии: обзор историографии советского периода.....	59
К.Т. Кильдибекова П.П. Гамаюнов Влияние дизайнерского решения мебели на качество жизни человека.....	64
К. П. Якушкина, П. П. Гамаюнов Аргентинский период творчества Степана Эрзы	67
Ильичева Д.А., Шкандрий Н.Я. Русские промыслы во время второй мировой войны.....	69
К.С. Мамчур, А.И. Полозова Искусство, которое говорит: как художник график создает визуальный язык эпохи	74
А.Ю. Сапрыкина, С.В. Солнцева Проблемы и перспективы малоэтажного строительства в России	79
В.М. Колотушкина От визуального поворота к медиаарту: эволюция визуальности в современном художественном пространстве.....	83
Д.Я. Тарасова, К. И. Шакирова Исследование направления застежки в костюме	88
К. К. Баландина Роль плаката в айдентике произведения кинематографа	94
А.А. Козырева Современные тенденции декорирования женских платьев вышивкой.....	98

В.П. Прокладова, Т.Ю. Дерябина Работка текстильного панно по мотивам архитектуры Чернихова Я.Г.	103
А. Г. Шамис, Т. Ю. Дерябина Разработка текстильного панно по мотивам архитектуры Васильева Н. В.	109
В.В. Берестовая Почему винтаж снова становится актуальным	117
А. А. Беспалова Промышленная архитектура и экотренд: адаптация фабрик с учетом принципов устойчивого дизайна в Петербурге.	121
С.А. Бусыгина Особенности построения дашбордов и инфографики в банковских мобильных приложениях	128
Р.Р. Гареева Разработка костюмов ткачихи и поварики из оперы Н.А. Римского-Корсакова «сказка о царе салтане» для проекта «ОПЕРА&ПОДИУМ»	134
А.А. Гришан, Ю.В. Кашуба За пределами конструкции: взгляд архитектора на жизнь в многоквартирном доме	139
Э.А. Губаревич, Ю. Н. Ветрова Баланс между инновациями и сохранением: влияние современной архитектуры на сохранение культурного наследия	143
Д.А. Дашкина, Аспирант Включение дополненной реальности в визуальную навигацию вуза	146
А.Д. Захарова, Л.Ю. Колташова Модная иллюстрация: разработка дизайнерской коллекции по мотивам русского севера	151
Е. А. Зубарева Моррис И ко: от средневековых традиций к современности	155
К.Р. Идрисова, М.А. Славникова Российские альтернативы современных инструментов для дизайнеров в контексте локализации	163
Н.И. Калугина, Е.Н. Якуничева Эмоциональный дизайн в проектировании пространств	170
Д.И. Климовская Изменение роли курсива как маркер антропоцентричности культуры	175
С.И. Князева, Д.В. Мареев Интуитивный дизайн: применение принципов гаптики и аффордансов в проектировании ирригатора	180
Я. Коркишко, Е.П. Горева Анализ влияния модных тенденций на ассортимент и технологию производства изделий из искусственного меха	184
Korobko E. A. Medieval modern in the interior	189
Д.А. Куадрос, М.И. Алибекова Эклектика в ткани: диалог интерьера и моды	192
Э. Лейва-Успенская Искусство создания миров: как дизайнеры игр вдохновляются художественными стилями	198
Е.С. Морозова Костюмный шифр в фильме «Круэлла» (2021, реж. К. Гиллеспи)	205
Д.А. Морозов Использование интерактивной визуализации данных в дизайне	210
Ф.А. Муродзода, М.А. Труевцева Анализ ассортимента таджикского женского костюма для торжественных случаев с целью разработки моделей-предложений	216

С.О. Никитин	
Феминизм как философия модного дома Saint Laurent.....	223
С.А. Панфилова	
Рецепция «Черного Квадрата» Малевича в рекламе	229
В.А. Персиянова, Чжао Сяюй, И.Л. Зорина	
Эволюция китайской мебели: от исторического кода к современному стилю	232
В.А. Полякова	
Традиции авангарда в деятельности творческого объединения «Богема Ленинград».....	237
О.В. Романова	
Ольфакторный элемент в кинематографе.....	243
К.А. Рубайло	
Влияние античной мифологии на визуальный язык бренда versace.....	249
Ф. С. Светлаков	
Влияние творчества художников детгиза на формирование иллюстративного почерка владимира конашевича.....	253
Ю.Е. Сивкова, Т. Ю. Чужанова	
Материалы музыкальных инструментов Тюрко-Монгольских Хуулов из собрания Российского Этнографического музея	257
Е.Ю. Строганова	
Переосмысление античного мифа в повести М. Этвуд «Пенелопида»	262
А.М. Сушкова	
Художественный мир Дэвида Линча: Памяти Мэтра.....	266
П.Д. Терникова	
Коллаборации модных брендов с художниками.....	271
М.Е. Трескова	
Катарсис в восприятии современного визуального контента.....	276
К.А. Харитонов	
Кинематографический код игровой вселенной.....	280
Д.Д. Шарыгина, М.И. Алибекова	
Философия алтайского народного костюма в дизайн-проектировании	285
Е.Р. Шеина	
Норма vs девиантность в творчестве японской художницы Яеи Кусамы	293
А.А. Щербакова, И.Л. Зорина	
Сравнительный анализ двух российских брендов мебели: Delo, Lulu Space.....	299
А.А. Щербакова, Е. Н. Петров	
Анализ видов заполнения пор материала травертина для получения высококачественной обработки камня	305
Сун Юехуай	
Технологии искусственного интеллекта в развитии графики бионического дизайна	308
Сун Чанжунь	
Цифровые технологии в дизайне персонажей детских мультипликационных фильмов.....	312
Хоу Шуцзе	
Традиционное искусство Китая в дизайне почтовых марок «Резьба По Печатам».....	315

Научное издание

ПРОМТЕХДИЗАЙН
Дизайн, искусствоведение
и филологические науки

Сборник статей всероссийской научной конференции
молодых ученых с международным участием

Часть 4

Оригинал-макет подготовил А. М. Шванкин

Подписано в печать 13.11.2025 г. Формат 60×84 1/16.
Печать трафаретная. Усл. печ. л. 18,8 Тираж 125 экз. Заказ 274
Электронный адрес: imn_dni_nauki@sutd.ru

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 26