

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Николаева Анна Николаевна

ПРЕДМЕТ ОДЕЖДЫ НА ВЫСТАВКЕ: ВЕСТИМЕНТАРНЫЕ КОДЫ В  
СИСТЕМЕ ЭКСПОЗИЦИИ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Кураторские исследования»

Научный руководитель:

Станислав Анатольевич  
Савицкий,  
Кандидат искусствоведения,  
доцент СПбГУ  
подпись, дата

Санкт - Петербург

2016

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1 Предметы одежды на выставках</b> .....	9
<b>1.1. Исторический обзор. Институализация моды</b> .....	9
<b>1.2. Предмет одежды в контексте музейных выставок</b> .....	15
<b>1.3. Искусство и вестиментарный объект. Эстетический подход</b> 22	
<b>1.3.1. Произведение искусства в контексте критической и эстетической теории</b> .....	23
<b>1.3.2. Анализ понятий «мода » и «одежда»</b> .....	33
<b>Глава 2. Moda как одно из видов искусства</b> .....	42
<b>2.1 Взаимосвязь между искусством и модой</b> .....	42
<b>2.2 Одежда как объект искусства</b> .....	53
<b>2.3 Художник – исследователь вестиментарного кода</b> .....	68
<b>2.4 «Является ли мода искусством?»</b> .....	82
<b>Заключение</b> .....	89
<b>Список использованных источников и литературы</b> .....	93

## Введение

Одежда, до недавнего времени, редко становилась объектом внимания исследователей в области современного искусства, и тем более философов, занимающихся вопросами эстетики. Сегодня, наметилась тенденция рассматривать предметы одежды как искусство. Специалисты стали задаваться вопросами о месте вестиментарных объектов по отношению к искусству. Во второй половине 20 века, вестиментарная мода заняла ведущую позицию в распространении визуальных художественных произведений. Самым очевидным примером является платье «Мондриан», созданное в 1965 году Ивом Сен-Лораном.

Современное общество порождает множество разных индивидуальных и коллективных историй. Каждый человек, личность, со времён утраты общих организующих представлений, повествует в своих историях только о себе. Эти истории отчасти являются вымыслом, так как иногда, приходится приукрашивать свои рассказы, для того что бы их слушали, чтобы получить возможность находиться в определенном обществе и присутствовать в нём. Вымысел позволяет сделать мир пригодным для существования. Ссылаясь на теорию Ж.-Ф. Лиотара, в книге «Жертвы моды» Г. Эрнер указывает, что «утрата большого рассказа – религиозного или политического – вынуждает заполнить пустоту множеством маленьких историй, которые не оставляют места для коллективного повествования, которые до этого

времени были основой любого общества»<sup>1</sup>. Одежда, как раз, и является способом передачи и интерпретации личных историй и переживаний.

Художники и кураторы обращают внимание на информацию, которую скрывает в себе вестиментарный код, чтобы привлечь зрителя, дать ему доступный визуальный ряд для восприятия. Поэтому как в залах классических музеев, так и в музеях современного искусства и галереях, можно наблюдать тенденцию к экспонированию одежды.

Цель настоящей работы – определить значение одежды в контексте экспозиций современного искусства и выявить общие характерные черты для вестиментарных предметов и предметов искусства. Экспозицию следует понимать в широком смысле – демонстрация не столько предметов, сколько контекста, в котором представляют моду традиционные музейные и галерейные пространства, а также подиумы столиц моды.

Задачами этой работы являются

- Рассмотреть и проанализировать понятия «вестиментарной моды» и «искусства».
- Сравнить одежду и произведения искусства с точки зрения эстетической теории.
- Описать примеры экспонирования предметов одежды в музеях и галереях.

Методологической основой решения поставленных задач является метод историко-культурных аналогий. Принципы и методы работы основаны на исследовании предметов одежды как феномене культуры и на интерпретации вестиментарных объектов. В работе

---

<sup>1</sup> Эрнер Г. Жертвы моды? СПб., 2008. С.258.

также используются методы, основанные на социальной, экономической истории, теории материальной культуры и истории культуры:

-исторический метод — изучения разных видов письменных источников;

-сравнительный метод — визуальный анализ и изучение произведений искусства.

Предметом исследования являются вестиментарные объекты, как произведение и медиум искусства, не только как сопровождающий материал, но и как самостоятельные экспонаты. Одежды рассматриваются как явления культуры и искусства.

Объект исследования –вестиментарная мода и искусство 20-21 веков и художественные методы, которые используют дизайнеры одежды и художники, а также выставочные пространства, где они экспонируются.

Теоретическая база редко является основой для экспозиции. В современной экспозиционной работе чувствуется необходимость для эстетического обоснования присутствия предметов одежды на выставках современного искусства. Глобальное осмысление того, что необходимо для создания экспозиционной системы. Данная тема не может быть раскрыта без фундированной теоретической основы, именно поэтому в контексте работы необходим широкий историографический обзор культурологической и философской литературы. Поэтому в тексте есть отсылки как к античной философии, к философии Нового времени, а также к критической теории современных авторов. В работе также используется критическая

литература в области современного искусства. Важное место в работе занимает анализ исследовательской литературы, посвященной историографии одежды.

Актуальность этой работы обусловлена тем, что одежда, как один из способов самоидентификации, коррелирует с проблемами поиска идентичности современного жителя метрополий. Экспонирование вестиментарных предметов может послужить толчком к процессу узнавания и определения себя через отражение собственного «я», выраженного в вестиментарных кодах.

Понятие вестиментарности (*Vêtement* (лат. *vestimentum*) фр. – одежда) было введено в русскоязычную литературу после перевода работы Р. Барта «Система моды. Статьи по семиотике культуры» (2003г.). В 1967 году Ролан Барт издал свою работу «Система моды» - о семиотике моды. Исследуя феномен моды, анализируя, в частности, женскую одежду, Барт вводит такие понятия, как «одежда-вещь» (реальная одежда), «одежда-образ» и «одежда – описание». Он также определяет эти три структуры, обозначая первую как структуру пластическую, вторую как структуру вербальную, и третью структуру, как – технологическую, существующую на уровне материи и ее трансформации. Изучить одежду — значит описать по отдельности и исчерпывающим образом каждую из этих трех структур. Для каждой вещи Р. Барт выделил три дифференцируемые структуры: технологическую, иконическую и вербальную. Он ввел понятие «шифтеров - операторов» и доказал, что разделение трех структур определено четким соответствием операторов взаимоперевода каждой из них. Иными словами, Р. Барт переводит язык символов (моду) на

язык слов. В своей работе Р. Барт осуществил структуралистское объяснение феномена моды. Он подверг семиотическому анализу проблему отношений между костюмом и модой как знаковыми системами и теми, кто воспринимает, интерпретирует и использует «модные» сообщения.

В этой работе Р. Барт приводит означаемое (вещь, предмет одежды) и означающее (слово, письменный или устный символ) к первичному обозначающему, указывающему знаку. Предмет одежды симультанно представляется, по мнению Ролана Барта, и смыслом, и формой, которая отражает определенное отношение к этим предметам. Такие знаки формируют риторику моды.

Для изучения вестиментарности Р. Барт обращается к французским журналам мод и газетным статьям. «Одежда-образ», «одежда-описание» и «реальная одежда» соединяют и формируют материальный мир, который мы можем наблюдать ежедневно с, нематериальным значением, недоступным взгляду. Исследовать одежду, как пишет Барт, можно описывая «по отдельности и исчерпывающим образом каждую из этих трех структур»<sup>2</sup>.

Одежда, по словам Ролана Барта представляет собой систему знаков. Вестиментарные предметы — это своеобразная дихотомия реального материального мира и реального нематериального языка, что ставит одежду вне системы лингвистики и семиотики.

Одежду/вестиментарный предмет зритель привык видеть в музейной витрине в контексте исторического обзора. Как уже было отмечено, показывать одежду на выставках, как самостоятельный

---

<sup>2</sup> Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003. С.26.

объект, стало принято сравнительно недавно (во 2-й половине 20 в.). Поэтому будет интересно проанализировать некоторые выставки, которые посвящены именно предметам одежды. Экспонирование предметов в выставочных пространствах – один из способов коммуникации со зрителем, доступный музеям и галереям. В этой работе будут описаны несколько путей демонстрации предметов одежды, как в закрытых, так и в открытых пространствах. Вестиментарные объекты – это также возможность представить историческую личность или портрет человека определённой эпохи. Такого рода предметы могут выступать, как своеобразный «пролог» и как полноценный «рассказ».



## **Глава 1 Предметы одежды на выставках**

### **1.1. Исторический обзор. Институализация моды**

Когда появился обычай показывать одежду, как нечто удивительное? Когда люди начали наряжаться не только для того, чтобы защитить себя от непогоды? Когда одежда стала привлекать к себе внимание и прекращать каждый выход человека в подобие перформанса? В определенный момент искусство и мода встречаются и пересекаются и предметы одежды становятся предметами, которыми хвастаются, будто дорогостоящими предметами искусства. До сих пор эти вопросы обсуждаются исследователями в области искусства, социологии и культурологии.

Такой поворот от утилитарной вещи, как одежда, к вещи, вызывающей восхищение или зависть произошел в Средние века, когда человек ощутил острое чувство самосознания и стал самостоятельно отвечать за свои поступки. В эпоху Возрождения процесс развития моды перешел на новую стадию – стадию освобождения. Человек получил определенные свободы от строгих церковных и правительственных регламентов, общественных правил и уложений. А также приобрел возможность ощутить, хотя только отчасти, себя хозяином собственной жизни, быть способным что-то изменить по своему желанию и разумению.

Человек, получивший возможность выбрать себе костюм, одеть себя так, как он(а) считает нужным, не остается незамеченным. Он обращает на себя всеобщее внимание и слывет человеком, умеющим искусно одеться, человеком с собственным стилем. Это умение – одеться так, чтобы тебя запомнили и отметили – стало искусством.

Одна из ранних работ об искусстве одеваться, «Костюмная книжечка» (Kleidungsbüchlin), была выпущена в 1520 году. Книга была задумана Маттеусом Щварцем, бухгалтером из Аугсбурга, и представляла собой 137 иллюстраций – портретов самого Маттеуса Щварца в различных костюмах и жизненных обстоятельствах. Господин главный бухгалтер безмерно гордился своими изысканными и невероятными нарядами и умением их носить. Жители Аугсбурга знали прославленного земляка и даже дали ему прозвище – der Kleidermann (Помешанный на одежде).

В своем иллюстрированном альбоме Маттеус Щварц соединил присущее ему искусство одеваться и искусство книжной графики. К работе над этим трудом Аугсбургский модник пригласил своего знакомого художника Нарцисса Реннера. Щварц в свою очередь дополнял иллюстрации своими комментариями, где фиксировал точную дату, количество прожитых дней, а самое главное цвет и ткань своей одежды. Поэтому можно считать, достопочтенного главного бухгалтера из Аугсбурга, одним из первых, кто соединил моду и искусство.

Таким образом, М. Щварц превратил себя в художника перформансиста, который документировал свои «модные перформансы» при помощи доступных ему средств. Своеобразный модный *livre d'artiste* с комментариями и дневниковыми записями.

Надо отметить, что опыт немецкого модника был не первым. Такие своеобразные дневники были известны с 15 века. Обычно эти альбомы иллюстрировали особенности экзотических народов. Иллюстрации из этих альбомов попадали на глаза знатым горожанам и те в свою очередь обращались к портным, с тем, чтобы причудливые

орнаменты или детали костюма появились на их одежде. Так, например, некоторые платья Елизаветы I были вышиты не обычным орнаментом, а изображениями диковинных зверей и растений, которые были открыты путешественниками и мореплавателями. Эти платья служили подобием иллюстрированной энциклопедии, а сама обладательница этих нарядов — концептуальным объектом портновского искусства и искусства вышивания.

Но если говорить именно о показе одежды, как предмете технологического прогресса, то здесь мы увидим, что вестиментарные предметы становятся экспонатами на Всемирных Выставках технологических достижений. Первые выставки, на которых были представлены предметы одежды, не как произведения искусства, а как товар общего потребления — это Всемирные выставки, проходившие в разных столицах европейских стран. Так, в частности, первой европейской ярмаркой является Великая Всемирная Выставка в Лондоне, в 1851, которая была показана в Хрустальном дворце, павильоне, специально сконструированном для проведения подобных мероприятий архитектором Джозефом Пакстоном.

В статье «Выставка: экспозиция «предметов одежды первой необходимости, личного и бытового пользования» — Мода на Всемирной выставке»<sup>3</sup> Адриан О'Рейли подробно рассматривает историю показа предметов одежды на подобных ярмарках, посвященных новым методам, технологиям в области легкой и тяжелой промышленности Англии.

---

<sup>3</sup> О'Рейли А. Выставка: экспозиция «предметов одежды первой необходимости, личного и бытового пользования // Мода и искусство. 2015. С.243.

На галереях таких «экспо» можно было увидеть новые способы производства тканей (новые станки, новые техники и методики), цветовые решения, которые стали доступны в связи с расширенными возможностями технологий, а также готовое платье. Своеобразные шоу изобретательности и достижений в дизайне и технике проходили и проходят до сих пор. Каждый год людей подстегивало желание увидеть что-то новое и до сих пор неизвестное. Такие Выставки проходили в Париже, Вене, Брюсселе, Филадельфии, Нью-Йорке и т.д. Постепенно выставки стали разрастаться и приобретать собственные имена и направления. В череде Всемирных Выставок была и выставка, посвященная прикладным искусствам.

Одной из примечательных Всемирных выставок 20 века в плане вестиментарных предметов стала Парижская Великая Всемирная Выставка — Международная выставка современных декоративных и прикладных искусств 1937 года. Особый интерес у публики вызвал Русский павильон. В павильоне были представлены достижения советских скульпторов, художников, также в выставке принимали участие советские художники по тканям и модельеры такие, как Надежда Ламанова, Александра Экстер. Художники представили на выставке одежду (женскую одежду) сделанную из традиционных предметов русского прикладного искусства — вышитых полотенец, скатертей и подзоров (украшение для простыни). Также были представлены образцы тканей Ивановской мануфактуры, рисунки для которой производила, в частности, художница конструктивист Варвара Степанова.

Другая попытка связать искусство и моду была инициирована художницей Соней Делоне и модельером Жак Хейм, в 1925 году, где они совместно создали пространство «Симультанный Бутик», который был связан и с искусством, и с дизайном одежды. В павильоне продавались предметы одежды из набивных тканей с абстрактными рисунками. На рисунки Делоне повлияли традиционные лоскутные одеяла, которые она видела в детстве в крестьянских домах, когда она жила в России.

Подобные выставки не только освещали современные методы и технологии, но и представляли культурные и исторические материалы. Одно из любопытных мероприятий подобного рода прошло в Москве в 1867 году. На этой Ярмарке были представлены традиционные крестьянские костюмы. Многообразие видов и типов костюмов было соотнесено с количеством провинций и губерний в Российской Империи. Эта выставка привлекла большое количество зрителей, а также подняла интерес к русской этнографии. Это было не очень освещенное в мировом сообществе событие, однако оно сильно повлияло на понимание и сохранение традиционной русской культуры.

Выставка также вызвала интерес тем, что впервые было показано многообразие традиционных костюмов, собранных по всей России. Позже на базе этой выставки был создан музей, где представлялось разнообразие традиционной культуры России. Собрание оказало сильное влияние на возрождение традиционных техник, в частности, на обработку тканей. Так, в начале 20 века при содействии князя Вячеслава Николаевича Тенешева и его супруги Марии Клавдиевны

были организованы мастерские по набойке тканей, традиционной вышивке в имении Талашкино.

Подобный интерес к традиционным прикладным искусствам можно наблюдать с появлением в Европе Кунсткамер в 15-16 веке, где показывались разнообразные курьезы, собранные со всего мира. Эти предметы, равно как и предметы из мастерских в Талашкино, позже стали основой многих музейных и частных коллекций.

Роль традиционных костюмов в экспозициях этнографических и антропологических музеев сложно переоценить. Одежда — огромный источник информации о том народе, который представлен костюмом. Это географический, социальный, гендерный и половозрастной маркер. Для исследователей и кураторов такой артефакт является незаменимым в работе над выставками, которые посвящены образам традиционной культуры, её влиянию на художественные, общественные и политические процессы.

Такие музеи, как Музей Ке Бранли в Париже, Этнографический музей в Женеве, Российский этнографический музей в Санкт-Петербурге, Линденмузей в Штутгарте обладают огромными коллекциями, представляющими различные регионы и различные народы. Одна из особенностей этнографических вестиментарных предметов — это то, что они отражают и самобытность каждого народа, и индивидуальность каждого человека. В традиционном костюме самым показательным примером, конечно же, является женский костюм. Он более репрезентативен, и его можно чаще увидеть в музейной витрине. Он также всегда более разнообразен, с большим количеством декора. По особенностям отделки и украшениям можно

определить не только принадлежность к этнической группе, но и персональные данные обладательницы одежды (возраст, статус социальный или семейный и т.д.).<sup>4</sup> Для антропологических и этнографических музеев такой объект необходим для создания полноценной визуализации этнического разнообразия культур.

## **1.2. Предмет одежды в контексте музейных выставок**

В наши дни практически в любой точке земного шара можно обнаружить музей моды. Одежду собирают музеи разных типов. В музеях (исторических, этнографических, прикладного искусства) хранится большое количество объектов, в том числе и объектов одежды, которые когда-то применялись по своему прямому назначению, исполняли свою функцию, а в настоящее время служат исключительно, как репрезентативный познавательный материал. Одежда создавалась для выполнения ряда функций: защитной, социальной, эстетической и т. д. Сейчас, когда одежда оказывается в контексте музейного или галерейного пространства, свойственная ей ценность коммерческого продукта, превращается в ценность художественного объекта.

Одежда или отдельный предмет гардероба на выставках играет не последнюю роль. Например, в Санкт-Петербурге более 300 музеев, среди них большое количество литературных музеев (Музей Анны Ахматовой, Пушкинский Дом), музеев-квартир (Музей-квартира Пушкина, Музей - квартира Блока, Музей - квартира Достоевского и т.д.), памятных музеев (Музей Суворова, Музей Кирова), где помимо

---

<sup>4</sup> Статус перестал отображаться в одежде с конца 17 века. Подобное статусное значение одежда сохранила в крестьянской среде и в тех внеевропейских культур уклад жизни, которых строго регламентирован и иерархичен.

«главных» экспонатов, представляющих известную личность, также показаны личные вещи, среди которых есть и предметы костюма. Ярким примером того, что такой принцип распространен не только на территории России и СНГ, может послужить передвижная выставка «Фрида Кало. Живопись и графика из собраний Мексики» в музее Фаберже, где представлены два платья Фриды Кало, из собрания Музея Долорес Олмедо. Представленные платья подчеркивают статус и самобытность их хозяйки, которая стремилась подчеркнуть свою неординарность и независимость. В любом музее, в любой точке мира зритель будет сталкиваться с одеждой, как с экспонатом.

Одежда даже после своих хозяев, спустя века, все еще способна передать дух времени, образы и привычки людей прошедших эпох. Вестиментарные предметы оказываются проводником между прошлым и настоящим, между определенным моментом истории и многовековым опытом, который транслируется в настоящий сиюминутный момент.

Такие крупные исторические музеи и музеи прикладного искусства, как Музей Прикладного Искусства в Париже, Пале Гальера (Париж), Музей Виктории и Альберта (Лондон), МоМи (Антверпен), Метрополитен музей (Нью-Йорк), Эрмитаж (Санкт-Петербург) — собирают и выставляют коллекции не только исторического платья, но и платья современных дизайнеров и модельеров. Иногда при музеях создаются отдельные исследовательские институты в области моды, например, Институт Костюма (The Costume Institute, 1937, 1946) при музее Метрополитен. Или же наоборот, как в случае с Институтом костюма в Киото (Kyoto Costume Institute, 1978), где музей создали при



институте, или с музеем при Институте Технологии и Дизайна в Нью-Йорке, более известным как FIT (Fashion Institute of Technology, 1969).

Одежда и вестиментарная мода в целом, стала самым подходящим материалом для чистой репрезентации. Как считает Э. Холландер, мода, меняясь, отражает внешние изменения, как и современное искусство. Даже самые простые реальные вещи, приспособленные к течению обычной жизни, можно подвергнуть своего рода очищению, поместив их в перформативное пространство. Одежда, таким образом, должна попасть в ряды произведения искусства, чтобы оказаться в экспозиционном поле.

По всему миру проходит большое количество выставок, где главным экспонатом является одежда, не говоря уже о музеях антропологических и этнографических, где одежда играет ведущую роль, как главный антропологический, социальный и культурный маркер. Так, весной 2011 года в Москву в Государственный музей изобразительных искусств им. Пушкина модный дом «Диор» привез выставку «Диор: под знаком искусства». Эту выставку посетило около 200 000 человек. Президент и управляющий Дома Сидней Толедано отметил «... те 150 000 человек, которые посетили выставку в Пушкинском музее, понимают, что Диор был настоящим художником ...».<sup>5</sup>

На этой выставке платья модного дома «Диор» были выставлены вместе с произведениями искусства, которые послужили вдохновляющими образами для модельеров, работавших для «Диора».

---

<sup>5</sup> Menkes S. Gone global: Fashion as Art? [http://www.nytimes.com/2011/07/05/fashion/is-fashion-really-museum-art.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2011/07/05/fashion/is-fashion-really-museum-art.html?_r=1) (дата обращения 18.03.2016)

Выставка также примечательна тем, что тематическими границами в экспозиционном плане послужили сами костюмы. Экспозиция представляла несколько основных сюжетов «Тело и линия», «Сады Диора», «Балы Диора», «XVIII век», «Прекрасная эпоха» «Вокруг света к Диор». Темы раскрывали биографические и профессиональные сюжеты, связанные с личностью Кристиана Диора и последующих модельеров, которые работали на это имя. Через свои модели кутюрье и куратор выставки Флоранс Мюллер рассказывают историю частной, закрытой жизни и социальных волнений, эмоциональных и физических переживаний. Эти настроения, по замыслу авторов экспозиции, должны проецироваться на зрителя при помощи представленных визуальных вестиментарных образов.

На выставке предметы одежды выступают в качестве медиатора в диалоге между зрителем и искусством. Кураторы провели огромную работу, подбирая произведения искусства к вестиментарным предметам, в музеях и галереях Парижа, в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина и частных коллекциях. Представляя картины через одежду, кураторы дали зрителю возможность увидеть произведения искусства, как это сделали кутюрье модного дома «Диор».

В мировой практике такие выставки очень популярны и широко используются многими крупными музеями. Начало подобных «тотальных инсталляций» положила прижизненная выставка-ретроспектива работ Ив Сен-Лорана. В 1983 году в нью-йоркском музее Метрополитен открылась выставка, посвященная работе модельера «Ив Сен-Лоран: 25 лет творчества».

Если говорить о людях, неразрывно связанных с миром искусства, то их гораздо больше интересует одежда (мода), как музейный экспонат. Организация выставок, чаще всего, находится в ведении учреждений, имеющих непосредственное отношение к искусству (V&A, Metropoliten, MoMu, Эрмитаж, Русский музей). Выбором моделей и других сопровождающих их предметов для выставок занимаются кураторы, в обязанности которых, по словам Б. Гройса, входит помещение произведений искусства в выставочное пространство, и которые могут не иметь отношения к этим учреждениям.<sup>6</sup> Принимая во внимание эти особенности, их (кураторов) целью является попытка пробудить в зрителе некое эстетическое переживание. Таким образом, в стенах музея/галереи вестиментарный предмет в действительности превращается в произведение искусства.

В качестве примера можно привести выставку «Китай сквозь зеркало» в музее Метрополитен, которая проходила с мая по сентябрь 2015 года. Выставку курировал Андрою Болтон и Гарольд Кода (главный куратор) из Института Костюма.<sup>7</sup> На этой выставке кураторы сделали попытку исследовать вклад китайского искусства в западную моду, а также проанализировать пути превращения искусства в моду и наоборот. Отдел Восточного искусства музея Метрополитен совместно с Институтом Костюма представил зрителям предметы прикладного искусства, одежду, фарфор, а также фильм, где раскрывалось влияние китайского художественного образа, на европейское искусство.

---

<sup>6</sup> Гройс Б. Куратор как иконоборец // Политика и Поэтика [сб. статей], М., 2012. С.115.

<sup>7</sup> В сентябре 2015 года А. Болтон был выбран главным куратором Института Костюма, и сменил Г. Кода на его посту.

С 17 века, когда Европа открыла для себя все "краски Китая", европейцы ощутили на себе завораживающие образы восточной страны. Китай, как олицетворение чарующего Востока, стал источником вдохновения для многих художников и модельеров от Поля Пауре и Ив Сен-Лорана до наших дней. На выставке были представлены более 140 экспонатов, включая костюмы haute couture, авангардные модели и повседневную одежду, в том числе и китайскую униформу.

Выставка, не смотря на чёткое разграничение и различия между определенными фешен-объектами и арт-объектами, предоставила зрителям возможность ощутить, что все предметы, представленные на выставке, без исключения обладают собственной, присущей только ему эстетической ценностью произведения. Но стоит ли говорить о том, что мнения и суждения о них всегда субъективны? Мы носим одежду, как вторую кожу, внешнюю оболочку, состоящую из кодов и знаков. Эти искусственно созданные вещи предназначены для того, чтобы, надев их, можно было бы увидеть, какими мы являемся на самом деле, облаченные в эти знаки.

Кроме самой безупречно исполненной выставки кураторы подготовили ещё одно событие. На открытие были приглашены многие знаменитости, как из мира кино, так и из мира искусства и моды. Анна Винтур<sup>8</sup>, со-куратор выставки, собрала «команду» модельеров, каждого из них она «прикрепила» к конкретному приглашенному. Задача дизайнеров состояла в том, чтобы одеть «подопечного» согласно теме выставки. В результате, на «красной дорожке», перед открытием

---

<sup>8</sup> Анна Винтур – англо-американский журналист, главный редактор американского Vogue. В 2014 году Костюмный центр Метрополитен музея был назван в её честь.

выставки, состоялось грандиозное дефиле. Гости были облачены в одежду, не уступающую ни одному модному показу, ни одному художественному перформансу. Этим действием кураторы показали в качестве художественных произведений не только представленные на выставке платья, но и приглашенных, сделав из них живые скульптуры. По словам Анны Винтур, одежда — универсальный язык, с помощью которого можно общаться, получать знания об искусстве, о себе и о других<sup>9</sup>.

Художественная ценность этого «показа», наверняка может быть поставлена под сомнение, так как в нем скорее была предусмотрена маркетинговая стратегия. С другой стороны, такие события похожи и на тотальный перформанс, мини-спектакль, и никак не умещаются в границы коммерческого дефиле. Случай с выставкой «Китай: взгляд сквозь зеркало», так же, как и модные показы, подводят зрителя к вопросу о сравнении дефиле с искусством перформанса.

Еще один яркий пример экспонирования предметов одежды, в корне отличающийся от традиционных выставок, проект главного куратора, Оливер Сайард, музея Пале Гальера и актрисы Тильдой Суинтон. Проект начался в 2012 году. Он был посвящен проблематике вестиментарных объектов в современном мире. Проект состоял из трех частей «Невозможный гардероб» (The Impossible Wardrobe), «Бесконечное платье» (Eternity Dress) и «Гардероб: вешалка обязательна» (Cloakroom - Vestiaire obligatoire). О. Сайард и Т. Суинтон представили свое понимание одежды, как фетиша нового типа и фетиша по отношению к своему внешним виду. Через

---

<sup>9</sup> Запись интервью с Анной Винтур. <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass/video> (дата обращения 15.04.2016)

вестиментарные предметы участники проекта создали своеобразную поэтическую систему взаимодействия человека и Другого («Гардероб: вешалка обязательна»). Они столкнули два противоположных мира: своего понятного и охраняемого, и другого чуждого, возможно, агрессивного, но который непреодолимо притягательный и интересный.

Краткий обзор выставок за последние 5 лет обращает внимание на тенденцию к появлению предметов одежды в выставочных пространствах в качестве произведения искусства.

### **1.3. Искусство и вестиментарный объект. Эстетический подход**

Одежда с 1980 годов, как было описано выше, стала появляться в музейных и галерейных пространствах. Предметы гардероба получили право быть полноправными «резидентами» выставочных пространств и фондов музеев. Но также с 1980 годов встал вопрос о легитимности такого вторжения в «храм искусств». Такой шаг оспаривался и оспаривается многими историками искусств, исследователями в области моды. Как оказалось, довольно сложно ответить на вопрос «является ли вестиментарная мода искусством?» Для того, чтобы ответить на него, представляется необходимым разобрать содержание и смысл понятий «искусство» и «одежда»/«мода». Анализ этих понятий будет проведен в тесной взаимосвязи двух этих понятий.

### **1.3.1. Производство искусства в контексте критической и эстетической теории.**

Многие теоретики искусства склонны продвигать античную теорию искусства. Производство искусства — это фрагмент окружающего мира, который был увиден художником «сквозь призму некоего характера».<sup>10</sup> Искусство — это другой мир, который служит человеку. Искусство — это и украшение, и рассказ, и поучение, а также воплощение идеалов, которое заставляет преклоняться.

В этом параграфе следует кратко рассмотреть формирование понятия «искусства» с античных времен до современности.

Согласно Платону живопись, как один из видов искусства — это подражание творения природы или мастера. Она далека от действительности и воспроизводит лишь кажимость (видимость) бытия, явление, которое существует здесь и сейчас. С другой стороны, существует и другая трактовка этого понятия. Можно объяснить некий изображенный объект как образ, как результат зрительного впечатления, которое осталось в нашем воображении, на бессознательном уровне, как нечто прекрасное, совершенное, не подверженное никаким случайностям.

Одежда – появляется из эскиза. Изначально это простой рисунок, изображение некоего образа в голове у модельера (портного) — мастера. Но в отличие от платоновского художника, модельер может создать действительный образ. Таким образом, можно воспринять воплощенную одежду, как некое воспроизведение образа, кажимости.

---

<sup>10</sup> Фрилендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб., 2001. С.21.

В своем произведении «Пир» Платон пишет о том, что произведение искусства и ремесла — творчество, а творчество есть «всё, что вызывает переход из небытия в бытие».

В понятии искусства для Аристотеля главное — ритм, гармония, а также подражание. Согласно Аристотелю, подражание всем доставляет радость. Те чувства, которые зритель испытывает перед произведением искусства, служат тому доказательством. Изображения — это и источник, и знание, и удовольствие.

Главным искусством для Аристотеля является поэзия. Самым возвышенным жанром в системе «Поэтики» является трагедия. Не менее важным в системе построения произведения является сценическое воплощение. Под этим термином подразумевается как музыкальное сопровождение, так и обстановка, и работа декоратора. Костюмы актеров также способны передать настроение и характер героев, а также их речь.

В древнегреческом трактате Псевдо-Лонгина «О Возвышенном» необходимой предпосылкой для искусства и любого творчества является фантазия, нечто экстравагантное, как метод создания возвышенного стиля. Главное — получить образ, как результат творчества. В теории Псевдо-Лонгина представляется необходимым выявить чистую художественную форму из произведения искусства, для того, чтобы показать не только внешнюю структуру, но и внутреннюю значимость для смотрящего, то есть зрителя<sup>11</sup>.

В «Критике способности суждения» И. Кант определяет искусство, как нечто отличное от природы, умения или знания, а также

---

<sup>11</sup> Лосев А.Ф. А.Ф. История античной эстетики. Ранний Эллинизм  
<http://psylib.ukrweb.net/books/lose005/index.htm> (дата обращения 26.04.2016)



ремесла. Если искусство существует для познания чего-либо — тогда оно считается механическим искусством, «если же его [искусства] непосредственная цель — вызвать чувство удовольствия, оно называется эстетическим искусством. Оно может быть либо приятным, либо прекрасным. В первом случае цель искусства состоит в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как ощущениям; во втором случае — чтобы удовольствие сопутствовало представлениям как видам познания»<sup>12</sup>. Искусство, согласно теории Канта — это незаинтересованное созерцание, где важна художественная форма сама по себе. Из этого положения в эстетическом и философском мире распространилось мнение, что искусство не должно быть обременено и дополнено не-эстетическими функциями.

Следуя за Кантом и его философско-эстетической традицией, эстетика была неприкосновенной областью, где невозможно было представить никаких телесных нужд и чувственных наслаждений. Артур Шопенгауэр писал, что настоящее искусство должно давать возможность увидеть мир, преодолевая постоянные материальные нужды. И главная его цель в том, чтобы передать то, что постоянно, при любых трансформациях.

Искусство, согласно «Критике способности суждения», — это созидание по средствам природы. Искусство не может быть рациональным (это не инстинкт) в отличие от науки это абстрактная способность, оно должно быть свободным — это не ремесло, которое оплачивается и привлекает лишь результатом. Можно представить, что

---

<sup>12</sup> Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С.178.

вестиментарные объекты — это дихотомическая система. Для того, кто создает предмет одежды, его занятие — это ремесло; для того, кто носит платье — искусство.<sup>13</sup> Богато расшитое платье для облаченного — необъяснимо приятное чувство не подвластное контролю разума. Это касается не только платья высших слоев. Заметим, что немецкий философ говорит только о современной, сиюминутной моде, которую «используют» в один конкретный период. Коллекционеры, начиная с конца 19 века, приобретая костюм или предмет одежды (этнографический или светский), считают, что приобретают произведение искусства, которое интересно, а не практично.

Построение композиции, соразмерный масштаб и перспектива являются тремя основными составляющими любого произведения искусства. Одним из немаловажных аспектов в искусстве для Э. Панофского являются точные построения. Классическое античное искусство, считал Панофский, было искусством чистой телесности, которое в качестве художественной действительности признавало не просто видимое, но осязаемое. Кант считал, что только зрение и слух являются главными точками опоры в формировании эстетического суждения, так как только слух и зрение не отвлекают внимание от созерцания объекта. Выходит, что глаз наблюдателя должен «ощупать» произведение, достигнув тем самым кажимость осязаемости объекта.

Следовательно, человек способен понять и прочувствовать представленный объект, сформировать некое субъективное или

---

<sup>13</sup> В 2014 Японское консульство планировало провести выставку мастера по изготовлению кимоно Итику Куботы. Изначально выставка предполагалась к показу в Эрмитаже, но сотрудники Эрмитажа, в виду плотного выставочного графика вынуждены были отказаться от этой выставки, но одна из причин отказа было то, что экспонаты вызвали дискуссию о ремесле и искусстве. «Эрмитаж - это не музей где выставляются промыслы» – такой аргумент был против выставки.

объективное суждение. Зритель должен признать в увиденном объекте нечто, что может быть расценено как произведение искусства.

Согласно социологической теории П. Бурдьё произведение искусства — объект, который существует как таковой лишь в силу (всеобщей) веры, которая знает его и признает произведением искусства. Для того чтобы произведение искусства существовало, ему необходимо присвоить определенное понятие ценности или попытаться внушить, что конкретная работа обладает ценностью. Согласно такой интерпретации, в формировании понятия ценности произведения участвуют не только те, кто совершает ту или иную работу (художники писатели и т.д.), но и те, кто наделяет произведение значимостью и ценностью (критики, исследователи). Последние в свою очередь создают поле легитимности искусства.<sup>14</sup>

Со времен Марселя Дюшана мир привык к тому, что при созерцании произведения искусства, зрителю не обойтись без комплексных «правил». Эти «правила» обращают внимание наблюдателя на то, что его впечатление, чувственные и эмоциональные настроения играют большую роль во взаимодействии и восприятии произведения. Эти настроения могут быть очень разными и подчас неожиданными.

В своей работе «Кант по Дюшану и после Дюшана» Тьерри де Дюв рассматривает в качестве произведения искусства объекты М. Дюшана. Согласно его теории «Реди-мейды были названы искусством <...> на основании чувства <...> суждения».<sup>15</sup> Если рассматривать одежду, выставленную в музее/галерее в оптике дюшановских реди-

---

<sup>14</sup> Бурдьё П. Исторический генезис чистой эстетики //НЛО. 2003. С.19.

<sup>15</sup> Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности, М., 2014. С.99.

мейдов, то одежда в этом случае, представляется готовым объектом, взятом из другой реальности. Функцию этого вестиментарного предмета, например, платья, попавшего в фонд, изменили так же, как Марсель Дюшан изменял функции и смыслы таких объектов, как велосипедного колеса, лопаты для снега, писсуара и проч. на своих выставках. Творчество Дюшана показало, что искусство не может воплотиться в жизнь без витиеватых объяснений, без апелляций к впечатлениям и ощущениям зрителя.

Если принять во внимание утверждение И. Канта, что произведение искусства должно быть лишено всякой функциональности, то одежда, выставленная в выставочных залах, уже утратила своё назначение. И, следовательно, является произведением искусства, так как акт помещения объекта в выставочное пространство уже сам по себе является «суждением»<sup>16</sup> зрителя/исследователя, которое было сделано «на основании чувства». Примером тому могут служить многочисленные выставки костюма, привлекающие большое количество зрителей в музее Метрополитен, выставки, учрежденные институтом моды Пале Гальера, выставки музея Виктории и Альберта, Эрмитажа и т. д. Следовательно, зритель и исследователь вынесли свое эстетическое суждение — это некое «субъективное оценочное деяние <...>, — понимавшееся, как суждение вкуса».<sup>17</sup>

Согласно И. Канту эстетическое суждение, есть суждение вкуса, понять, что это такое, можно лишь в процессе суждения. И. Кант в работе «Антропология с прагматической точки зрения» пишет о моде, что явление подражаемости, оно общее для всех. У И. Канта мода

---

<sup>16</sup> Де Дюв Т. Указ. Соч. С.99.

<sup>17</sup> Там же С.100.

носит яркий оттенок пейоративности. Он указывает, что мода — это «хвастливое высказывание». мода на одежду, так же как и на другие предметы, спускается от высших слоев населения к низшим. По мнению И. Канта «... мода, в сущности, не дело вкуса (ведь она может быть в высшей степени противной вкусу), а дело одного лишь тщеславия — принять важный вид — и соперничества, чтобы в этом превзойти друг друга»<sup>18</sup>. Для И. Канта искусством является наличие вкуса. Вкус, согласно жесткому каркасу классификации И. Канта, — необходимое и универсальное свойство, которое в свою очередь является значимым логическим аспектом, как «незаинтересованность» и «целесообразность без цели», что составляет основу кантианской аналитики прекрасного.

Но, в то же самое время, он пишет, что «быть модным — это дело вкуса»<sup>19</sup>. Следовательно, «вкус» — это не перешагивать границы допустимого, о чем говорится в последнем абзаце параграфа «О вкусе, отвечающем моде», — «С истинным, идеальным вкусом вполне сочетается великолепие, стало быть, нечто возвышенное, что в то же время прекрасно (например, великолепное звездное небо или, если это звучит не слишком низменно, собор Св. Петра в Риме)»<sup>20</sup>. И. Кант уподобляет вестиментарную моду искусству архитектуры, которое он в свою очередь считает искусством.

Французский философ Жак Раньсер, как и Тьерри де Дюв, считает, что в современном мире зритель определяет, что является искусством, а что нет. На это определение не влияет ни техника, ни объект

---

<sup>18</sup> Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. М., 1966. С.490.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

изображения, все зависит от принадлежности к определенному способу чувствования, от апелляции к чувствам.

Одежда прошлых веков дошла до наших дней в качестве музейных экспонатов. В выставочных залах представлена парадная одежда знатных людей того времени, так как одежда простых людей изнашивалась гораздо быстрее, перешивалась или продавалась. Посетители выстраиваются в очередь, чтобы посмотреть на эти экспонаты. Зрители получают эстетическое удовольствие от просмотра подобных выставок. Вестиментарный объект наполовину существует в реальности, но в то же время платье под стеклянным колпаком не выполняет своей функции, оно избавлено от всякой утилитарности, и, следовательно, не может существовать в изначальной форме.

Выставленный предмет уже живет совсем другой жизнью и другими смыслами. Здесь можно обратиться к выставке-показу Мейсона Мартина Марджелы «Истерика Бактерий». Модельер заразил свои платья различными бактериями и затем поместил их в специальные кейсы, которые расположил в витрине выставочного зала. Что видит зритель? Перед ним странного, жутковатого вида одежда, словно из фильмов про зомби, но эти предметы вполне осязаемы. Это то, что мы видим и можем ощутить влажность материи, запах сырости и плесени. Предметы обладают «двойной дистанцией»: дистанцией чувств (суждение на основании чувства), и дистанцией смыслов — значений.<sup>21</sup>

«Бактериологическое» платье — уже не наряд на выход, это другой статус вещи, другое семиотическое значение. Эти платья, не те,

---

<sup>21</sup> Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. М., 2014. С.148.

которые «надели», а те, которые «одели», поместив на них Другое бытие. Другое есть некая Другая новизна, — новизна объекта и новизна смысла. Каждый предмет — образ памяти об изначальном объекте — «диалектический образ», о котором говорит Ж. Диди-Юберман, позаимствовав этот термин у Вальтера Беньямина. Диалектический образ, по В. Беньямину, — это блиц-снимок (мгновенность — его определяющее временное качество), дающий изображение двух срезов исторической реальности: «старого» и «нового», «архаики» и «модерна». В погоне за постоянной новизной мы уже не в состоянии распознать действительную «новизну», от чего-то «старого» под маской «нового». И чтобы разбить этот заколдованный круг В. Беньямин вводит понятие «диалектического образа».

Диалектический образ — образ, представляющий собой диалектический двигатель творчества как познания и познания как творчества. Диалектический образ, согласно В. Беньямину, — это «критическое» взаимопроникновение прошлого и настоящего, то, что продуцирует историю. Только такой образ может являться подлинным. Основная функция диалектического образа состоит в том, чтобы призвать к сохранению двусмысленности.

Диалектика смысла заключается в том, что, любое из представленных на выставке *Истерика Бактерий* платьев может теоретически быть надетым, так как они являются предметами одежды, которые носят, но мы не можем этого сделать. Есть несколько причин: это экспонат, и мы не имеем права его трогать; слишком отгалкивающий вид (плесень, влажность, грязь). Двусмысленность

таких объектов есть «зримый образ диалектики».<sup>22</sup> Зрителю дано видеть форму и трансформацию объекта, узнавание и анализ узнавания предмета. Диалектический образ постоянно пребывает в состоянии движения, всегда представляется «бес-конечным».<sup>23</sup>

Вестиментарная мода – вневременное понятие. Если брать моду 20 века, которую философы делят на эпоху модерна и постмодерна, то она содержит характерные черты и того и другого периода. Этот феномен (мода), который некоторые исследователи не считают искусством, всегда молодой, не только по времени, но и, по сути. Вестиментарная мода всегда в движении, она постоянно ускоряется и заставляет других двигаться ей в такт. Она – явление, которое отрицает само себя. Выходит, «диалектический образ» одежды оказывается также фигурой *Aufhebung*<sup>24</sup> – отрицанием и преодолением одновременно. Одежда существует до тех пор, пока существует конкретная вестиментарная мода, которая морально устаревает к концу каждого сезона. После дизайнеры и модельеры переосмысливают образы, и, повторяя предыдущие работы - неотрывно порождают отличия. Следовательно, мода бесконечно заканчивается в своем стремлении к новизне<sup>25</sup>.

Такие исследователи моды, как Занда Миллер, Валери Стил утверждают, что поворотным моментом в «объединении» моды и искусства стала обложка журнала *ArtForum* за февраль 1982 года, где была помещена модель дизайнера одежды Иссея Мияке. Одно платье

---

<sup>22</sup>Беньямин В. Цит. По Диди-Юберман Ж. С. 152.

<sup>23</sup> Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С.160.

<sup>24</sup> Философское понятие Г. Гегеля *Aufhebung* (снятие) обозначает момент в котором соединены и отрицание, и утверждение. «оно есть процесс негации и в то же время сохранение».

<sup>25</sup> Стил В. Мода // Теория Моды М., 2015. С.30-48.



представляло собой и скульптуру, и живописное полотно, и вызывающий перформанс. «Одежда — это некая форма изобразительного искусства, процесс создания визуальных образов, где в качестве посредника используется видимое “я”»<sup>26</sup>.

### **1.3.2. Анализ понятий «мода» и «одежда»**

Как считает Эрнст Гомбрих, искусство — это череда сменяющих друг друга стилей, каждый из которых вытекает из определенного набора убеждений, мотиваций и насущных на данном этапе проблем культурного плана<sup>27</sup>. Мода на вестиментарные предметы также постоянно изменяется под влиянием перечисленных факторов. В непостоянстве стилей искусства и одежды наблюдается определенная корреляция.

С последней четверти 19 века и весь 20 век один стиль сменял другой, гораздо быстрее, чем даже современная модная индустрия, которая представляет новое восприятие вестиментарного мира два раза в год. Свою мимолетность и постоянную изменчивость мода переняла от искусства 19-20 веков. Можно предположить, что такое своеобразное наследование поставило моду в раздел постмодернистской культуры.

Вестиментарная мода имеет прямое отношение к человеку, так как одежда ведет диалог с телом. Считается, что платье не может быть в разрыве с ним. Такая мода оперирует понятиями искусства, заимствует методы демонстрации, а также соперничает с искусством за место в высокой культуре.

---

<sup>26</sup> Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. М. 2015. С.311.

<sup>27</sup> Гомбрих Э.Х История искусств. М. 2014. С. 10.

Как считает Э. Холландер, одежда вполне может восприниматься в контексте «серьезных эстетических горизонтов подобных <...> архитектуре ...».<sup>28</sup> Моду часто сравнивают с архитектурой. Не только измерения и конструирование сближают эти два вида человеческого ремесла. Несмотря на то, что в системе И. Канта архитектура занимает почетное звание возвышенного искусства, она, как и мода, неразрывно связана с человеком. Однако одежда в системе немецкого философа значится, как антропологический материал.<sup>29</sup> Функциональные области применения вестиментарных объектов и архитектуры очень близки. Оба «искусства» являются «точкой схождения»<sup>30</sup> таких понятий, как эстетика, потребление, классовое сознание, промышленность. Г. Гегель в лекциях по эстетике замечал, что зодчество, по средствам природы, возможно, является более близким к выражению духа, «углубляется во внутренний мир»<sup>31</sup>. Вестиментарная мода в свою очередь является выражением индивидуальной идентичности, которая выявляет внутренний мир индивидуума.

По мнению редакторов сборника «Мода и искусство», что действительно отличает моду от искусства, — так это появление идеи и способ её воплощения. А. Гечи и В. Караминас считают, что художник никогда полностью не контролирует себя, в то время как проявление бессознательного у дизайнера одежды вряд ли возможно. Следует заметить, что при создании скульптуры представляется проблематичным отдаваться бессознательным мотивам. При создании

---

<sup>28</sup> Холландер Э. Указ. соч. С.14.

<sup>29</sup> Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. СПб., 1999.

<sup>30</sup> Точка, где в перспективе сходятся все параллельные линии.

<sup>31</sup> Гегель Г.В.Ф Эстетика. Т.2. СПб., 1999. С.118.

любых пластических фигур, также следует отдавать должное измерениям и пропорциям.

«На этом пути возвращения духа из массового и материального элемента в себя, мы и встречаем скульптуру».<sup>32</sup> Г. Гегель считал одежду неотъемлемой частью классической древнегреческой скульптуры. По его словам, вполне допустимо предположить, что одежда является излишней деталью. «Никакая одежда не достигает красоты человеческих органических форм».<sup>33</sup> Но одежда способна подчеркнуть позу фигуры, и благодаря этому мы можем наблюдать игру складок, которая привлечет наш взгляд. Свободное ниспадение античной одежды, согласно Г. Гегелю, составляет ее художественность. Одежда, выявляя фигуру, обнаруживается в своей свободе. А в портретной живописи одежда — реальное изображение индивидуальных черт и определенных характеров. Одежда отражает внутренний мир человека «Если <...> содержание отдельных людей не идеально, то и одежда не должна быть таковой».<sup>34</sup> Поэтому в одежде следует запечатлевать специфический характер эпохи.

Одежда — явление, которое непосредственно связано с человеком, оказывалась под пристальным вниманием социологов, начиная с начала 20 века. Одним из первых теоретиков выступил немецкий философ и социолог Георг Зиммель.

Согласно Георгу Зиммелю, условием существования моды является подражание.<sup>35</sup> Оно позволяет обрести уверенность в том, что подражающий абсолютно не одинок в своем стремлении возвыситься

---

<sup>32</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т.2. СПб., 1999. С.119.

<sup>33</sup> Там же С.116.

<sup>34</sup> Там же. С.121.

<sup>35</sup> На теорию проявления миметизма в обществе писали так же Кант И. и Бурдьё П.

над предыдущими представлениями. Для Г. Зиммеля подражание — это формула успокоения и освобождения от выбора, когда определенная группа берет на себя ответственность, а индивид ощущает себя частью этой группы. Мода дает чувство социальной безопасности, самоопределения и идентификации себя с доминантной группой. Г. Зиммель считает, что подражание является одним из основополагающих тенденций нашего существа. Это порождение стадного чувства, получение удовольствия и удовлетворения от самообозначивания, «вхождение единичного во всеобщее».<sup>36</sup> Стремление к самоопределению «подчеркивает в изменении постоянное».<sup>37</sup> Здесь можно провести параллель с теорией И. Канта, который так же утверждает, что мода есть не что иное, как подражание. Он также говорит о естественной склонности человека сравнивать себя с другим, более авторитетными индивидами, для того, чтобы казаться не менее значительным, чем другие. Подобные безусловные рефлексы удовлетворяют чувству защищенности и ощущению социальной опоры. Но в то же самое время, как пишет Г. Зиммель, мода удовлетворяет потребность в различии, к трансформации, к дистанцированию индивида от общей массы.

И И. Кант, и Г. Зиммель солидарны в том, что смена контекста позволяет сегодняшней моде приобрести индивидуальные черты, которые отличают ее от моды либо предыдущей, либо будущей. Обе теории также говорят о том, что мода — всегда классовое понятие. Она — всегда путь от высших слоев населения к низшим. Следовательно,

---

<sup>36</sup> Зиммель Г. Избранное. М., 1996. С.267.

<sup>37</sup> Там же С.267.

свою изменчивую структуру вестиментарная мода приобрела за счет того, что высшее сословие сразу же отказывалось от определенной тенденции, как только она проникала в низшие круги общества. Стоит отметить, что в современном мире (20-21 вв.) такое практически не встречается, благодаря масс маркету. После появления журналов с готовыми выкройками модных и современных платьев, каждый получил возможность доступа к этому роду благ. Сейчас мода почти утратила свою социальную функцию благодаря расширенному масс маркету, воспроизведению модной одежды более дешевыми средствами, а также появлению таких марок, которые работают со средним сегментом потребителей. Такая ситуация схожа с репродукциями произведений искусства в журналах или открытках, а также с современными способами копирования произведений, которые дали доступ к искусству широким массам потребителей.<sup>38</sup>

Возвращаясь к определению моды Г. Зиммеля и его социальной теории, мода в его понимании — «одна из многих форм жизни, посредством которых тенденция к социальному выравниванию соединяется с тенденцией к индивидуальному различию».<sup>39</sup> В истории моды Г. Зиммель видит попытку уравнивания индивидуальности и подражания, к состоянию существующей индивидуальной и общественной культуры.

С точки зрения социологии мода — это жажда потребления «модных» товаров, которая прославляет современное положение

---

<sup>38</sup> О копииности и тиражировании говорит Беньямин В. в эссе Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости.

<sup>39</sup> Зиммель Г. Указ. соч. С.268.

общества, где господствующие сословия используют моду, как инструмент стратегии господства.

Если социологический подход рассматривает вестиментарную моду скорее в негативном свете (зависимость, жадность, фетишизм), то с точки зрения культурологии одежда способна раскрыть и развить личность.

По мнению Ж. Липовецкого, вестиментарные предметы помогают независимому бытию личности и свободе мышления. Также, по его мнению, мода является главным двигателем в развитии индивидуальности. Современные культурные смыслы и ценности обуславливают почитание по отношению к новинкам и субъективации личности. Продолжая социальную линию моды, Ж. Липовецкий говорит о том, что мода находится в центре жизни современного потребительского общества. Он также считает, что в нашем обществе преобладают фривольные, легкомысленные и несерьезные отношения, и это самое общество является окончанием в триаде «капитализм – демократия – индивидуализм».<sup>40</sup> Разнообразная гипертрофированность и причудливость форм современной моды (концептуальной и авангардной) положительно влияют на демократические институты и самостоятельность свободного разума. Многообразие художественного воплощения в одежде также могут благотворно влиять не только на укрепление индивидуализма, но и способствовать поддержке либерального общества.

Как считает Э. Холландер, одежда создает образ человека, тот образ, который видят окружающие. Одежда играет одну из важнейших

---

<sup>40</sup> Липовецкий Ж. Империя эфемерного. М., 2012.С13.

ролей в социальной, культурной и экономической сферах жизни. Вестиментарная мода, как многогранное явление, способна симультанно создавать, как лучшее, так и худшее, как непрекращающийся поток информации и вдохновения, так и абсолютное отсутствие какой-либо мыслительной деятельности и бессмысленного копирования.

Ричард Мартин<sup>41</sup> в одном из своих интервью сказал, что никогда не разводил два понятия – «мода» и «искусство». Он считал вестиментарную моду наиболее подходящим медиумом искусства для понимания дискурса «тело и гендер». Искусство по средствам вестиментарной моды вторгается в повседневную жизнь, а также создает своеобразное направление мысли, развивает вкус и стиль. Поэтому искусство, благодаря своему природному революционному характеру, может провозглашать свои идеи в моде. «Мартин наглядно демонстрирует, что сегодняшние стандарты моды ориентированы на идеи и представления, господствующие в современном изобразительном искусстве; таким образом, и предметное воплощение модных идей, и их оценка подчиняются той логике, которая распространяется на любые творческие процессы»<sup>42</sup>.

Для Р. Мартина искусство — это сумма слагаемых концепции и слов, а визуализация такого процесса сложения — порождение сознательной и бессознательной игры воображения, что в свою очередь имеет существенные последствия в области искусства вестиментарной моды. Стоит отметить, что Р. Мартин также выражает мнение, что

---

<sup>41</sup> Мартин Р. - историк искусств, редактор журнала The Arts Magazine, управляющий галереями Технологического института моды, куратор Института костюма музея Метрополитен.

<sup>42</sup> Ким Б.С. Является ли мода искусством? //Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2014. С.39.

подобное отношение не является показателем пренебрежения модой, как искусством. Мода — это эфемерный вид искусства, так как имеет преимущество над жесткими и неизменными сторонами (чертами) изобразительного искусства.

Р. Мартин видел в дизайне одежды определенное воплощение богатства содержания, которое можно исследовать и анализировать, таким образом и такими методами, какие используются при изучении и разборе произведений искусства.

В этой главе была сделана попытка рассмотреть такие понятия как мода и искусство, а также культурные процессы, которые связывают два понятия, в контексте эстетической теории. Определенно можно сказать, что одежду (моду) не принято считать возвышенным произведением искусства. Вестиментарная вещь – прозаичный объект, который первоначально служит телу человека. Но на одежду можно взглянуть с другой стороны. Одежда – показатель изменений в обществе: культурных, политических, социальных, экономических, технологических.

Однако здесь стоит повториться, что нет единого мнения, является ли одежда (мода) искусством. Безусловно, вестиментарная мода, так же, как и искусство, неотделима от внешних процессов, а концепция постмодерна сыграла большую роль в признании наличия у моды аспектов эстетики. Поэтому в этой главе были рассмотрены работы по эстетике античных авторов, И. Канта, Г. Гегеля. Принципы постмодерна, такие как игра, процесс (в отличие от завершенной работы), синтетичность, использование готовых форм, репетитивность,



переделывание старых образов широко используются в современной вестиментарной моде.

Современное искусство, как и современные вестиментарные объекты становятся доступными. За последние 20 лет мы можем проследить, как искусство вторгается в повседневную жизнь и как стиль влияет на преобладающее мнение в области искусств. Э. Уорхол, утверждал, что искусство должно быть доступно. Доступно не только качественно, но и количественно. Одежда, как товар массового производства, способна приносить в общество и художественную ценность, и принципы эстетики и вкуса.

«Вещи — они как краски. Краски для чего художнику нужны?

Или кисти? Они для него инструмент.

Вот и вещи для меня — инструмент"»

Гарик Асса

## **Глава 2. Мода как одно из видов искусства.**

### **2.1 Взаимосвязь между искусством и модой**

Вестиментарная мода всегда отвечает времени и наряду с авангардными процессами также стала частью модернистского проекта. С 1910-х годов мода вступила на путь опрощения, что соответствовало искусству этого времени. Облегчение и очищение моды шло параллельно поискам кубистов, абстракционистов и конструктивистов. В 1920-е годы многие кутюрье отказывались от прежней гегемонии «сложного украшения», заменив ее логикой выверенного стиля и строгой линии. Импрессионизм освободил искусство от багажа традиций. Новые художественные направления преодолели автономию искусства, границы между реальностью и искусством расширились. Как считает Жиль Липовецкий, важно учитывать сильное влияние авангардных течений в искусстве 20 века на процесс демократизации моды после Первой мировой войны. Несомненно, прямые и плоские силуэты 1920-х годов, сочетание чётких линий и углов, строгое следование вертикали и горизонтали, геометрические поверхности — всё это рефлексия на тему живописи кубизма.

В поисках новых идей кутюрье объединялись с художниками. Представители новых течений в искусстве: сюрреализма, футуризма, —

предлагали рассматривать человека и всё, что его окружает, в гармонии с миром, как единое художественное проявление Вселенной. Творения художников – авангардистов, в особенности сюрреалистов и футуристов, вдохновляли многих дизайнеров одежды, что привело к радикальным изменениям в костюме. В результате плодотворного сотрудничества появились неподражаемые декоративные аксессуары и великолепные ткани эпохи Ар Деко, характерными чертами которой являлись четкость линий, геометричность и резкость.

Мерет Оппенхейм швейцарская художница при помощи своих объектов изменяла идею функциональности путем «селекционного изменения»<sup>43</sup>. Она заставляла свои предметы жить и подвергала их всевозможным мутациям. Е. Андреева считает, что «сюрреалистические вещи <...> суть энергетические станции»<sup>44</sup>, которые вырабатывают энергию, которая «отстраняет обыденность, погружающая банальный мир в состояние символического сна, в котором любой предмет лицедействует». Примером являются такие ее объекты, как «Перчатка. Изделие № 4» (Gloves (Parkett no. 4)1985), «Меховые перчатки с деревянными пальцами» (Fur gloves with wooden fingers1936), «Пара» (The Couple 1956), «Моя Няня» (*Ma gouvernante - my nurse - mein kindermaedchen* 1936-1937). Объекты из реального мира никак не противоречат ему, есть перчатки и есть туфли, которые носят, но к обычным вестиментарным кодам добавляется некая форма, отсылающая к Кунсткамерам и Кабинетам редкостей.

---

<sup>43</sup> Андреева Е. Всё или Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011. С.121.

<sup>44</sup> Там же. С.121.

Сюрреалистические идеи, какие мы находим в произведениях М. Оппенхайм или платьях Э. Скиапарелли, например, в платье *Скелет*, — то, что Беньямин именовал «опытом ведущего к материальному, антропологическому вдохновению»<sup>45</sup>. Другими словами, В. Беньямин предлагает искать путь к себе через постижение вещей окружающих нас, черпать вдохновение из вещей, проникать внутрь себя через предметы, которыми мы закрываем себя от себя самих и от других, раскрыть «повседневное как непроницаемое и непроницаемое как повседневное»<sup>46</sup>.

Стремление к обновлению и усовершенствованию окружающего мира подхватили и футуристы. Область их интересов не исключала вестиментарные объекты. Известно как минимум восемь манифестов, написанных итальянскими футуристами, посвященных одежде. Манифесты освещали моду в контексте дизайна, феминизма и в историческом контексте. Итальянские художники-футуристы Джакомо Балла и Фортунато Деперо создали несколько оригинальных предметов одежды. В своих «моделях» они представили концепцию футуристической модной одежды. Футуризм имел дело с поэзией, живописью, музыкой и гастрономией, футуризм имел дело с жизнью, а, следовательно, и с модой, как её частью. В 1913 году Джакомо Балла написал «Футуристический манифест мужской одежды», где обвинял существующую моду в безобразном и безнадежном устаревании. Одна из задач, которую ставили перед собой футуристы — встряхнуть и раздражить буржуазное общество, которое должно сбросить с себя вестиментарные и социальные условности. На смену похоронным,

---

<sup>45</sup> Беньямин В. Сюрреализм. // НЛО. 2004. № 68. С.6-7.

<sup>46</sup> Там же.

скучным цветам, унылой клетке и полоске, которые порождали только мрачные и болезненные настроения, футуризм предлагал сверкающие цвета и динамичные линии. Он предлагал простой, но динамичный дизайн с асимметричным кроем, где «правая сторона пиджака будет в квадратах, а левая в кругах»<sup>47</sup>. В своих манифестах Балла также говорил, что при помощи костюма люди, которые носят «футуристические» модели, будут сами творить художественный дискурс, сами станут художниками и провокаторами от искусства.

Самых итальянских футуристов во главе с Т. Маринетти можно было встретить на улице в ярких и вызывающих жилетах, которые изготавливал Фортунато Деперо. В то же время в России футуристы также устраивали футуристско-будетлянские шествия в Москве и Петрограде. Они вдевали в петлицы резные или расписанные под хохлому ложки, раскрашивали себе лица. В. Маяковский для выступления толи использовал желтую кофту, толи обвязывал себя желтой лентой, на манер жилета.

Многие художники работали с театральными костюмами. В России в 1913 году Казимир Малевич нарисовал эскизы костюмов к футуристической опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем». Победа передовой техники будущего над старой природой была также выражена и в костюмах К. Малевича. В своих эскизах он отчасти наметил принципы будущего супрематизма.

В 1922 году в Штутгарте впервые был поставлен экспрессионистский балет *Triadisches Ballett* Оскара Шлеммера. Костюмы к нему были разработаны самим Оскаром Шлеммером и

---

<sup>47</sup> Balla G. Futurist Manifesto of Men's Clothing. <http://dekorera.tumblr.com/post/3212646425/futurist-manifesto-of-mens-clothing-by-giacomo> (дата обращения 29.03.2016)

студентами школы Баухауз. Авангардный балет исследовал тему влияния современных технологий и показал, что дизайн в прямом смысле трансформируют человеческое тело. Создатели этих костюмов делали акцент на влияние современной индустрии на современный дизайн. Основные цвета и простые геометрические формы использовались при создании костюмов.

В 20-ые годы в России супрематизм стал концепцией единства мирового творчества, концепцией «нового образа Земли» и вышел в предметно-пространственную среду в виде плоскостного орнамента на поверхности предметов: стен, посуды, тканей, одежды. К. Малевич разрабатывал эскизы «супрематических платьев», которые должны были стилистически соответствовать новому окружению советского человека, быть частью новой среды обитания. Проекты Малевича представляли собой традиционные формы одежды с супрематическим декором.

Известно, что такие художники, как Анри Матисс, Робер Делоне, Хуан Миро, а до них мастерские Уильма Морриса и Weiner Werkstätte, не только работали с тканью, но и делали рисунки для тканей. В советское время в России эскизами для тканей занимались Варвара Степанова, Любовь Попова и Александра Экстер — прославляя триумф советского авангарда. В Германии в школе Баухауз художники и дизайнеры также занимались исследованием художественного текстиля.

Художников, занимавшихся созданием предметов одежды, занимали предметы окружающего мира, которые требовали изучения и анализа, при помощи элементов костюма они проникали в

метафизическую ткань бытия. Самыми яркими явлениями были такие институции, как школа Баухауз (Дессау, Германия) и ВХУТЕИН / ВХУТЕМАС (Москва, СССР). Эти институты были направлены на идею внедрения искусства и дизайна в повседневную жизнь, на понимание происходящих перемен в обществе и мире. Конструктивистские принципы, которых придерживался дизайн в этих школах, были спроецированы и на создание одежды. Студенты школы Баухауз создавали необыкновенные костюмы к авангардным театральным постановкам. А учащиеся ВХУТЕИНа и ВХУТЕМАСа занимались созданием одежды с профессиональным «уклоном» – «прозодежды». В. Степанова и Л. Попова создавали авангардные рисунки для 1ой Ситценабивной Ивановской Фабрики.

Имена Людмилы Поповой и Варвары Степановой прочно связаны с таким термином конструктивистского дизайна как – производственная одежда. Производственная одежда – костюм, приспособленный к профессии человека, удобный и утилитарный. Она разрабатывалась специально для нужд людей разных специальностей и не только рабочих. Александр Родченко спроектировал костюм для себя – спецодежду для инженера-конструктора. Идея художников Александра Родченко и Варвары Степановой была, под стать времени, – новой, прогрессивной и высокотехнологичной, так как производственная одежда изготавливались из современных материалов. «Прозодежда» олицетворяла идею создания бытовых вещей, которые участвуют в жизненных процессах, способствовала рационализации мира производства и техники.

Творческое сотрудничество художников и модельеров представляет собой определенную возможность непосредственно соприкоснуться с человеческим телом и сделать его объектом творческого самовыражения. Возможно, именно это привлекало художников в мире моды. В «Эстетической теории» Т. Адорно пишет: «... со времен Бодлера великие художники не раз становились соучастниками моды»<sup>48</sup>. Адорно Т. подчеркивал позицию моды в модернистской программе. Однако и в мире постмодерна мода занимает не последнее место. Модная индустрия стала прекрасным источником знаний о современном искусстве. Начиная с первых десятилетий, именно мода была ведущей в популяризации искусства.

Одним из примеров взаимодействия художника и одежды является творчество Сони Делоне. Её живописные работы, ткани и одежда, были основаны на экспериментах с концепцией геометрической абстракции, на одновременном контрасте тонов и движении цветовых форм. До 1923 года Делоне шила одежду частным клиентам. В 1923 году она изготовила костюмы для сценического представления Тристана Тцары. А в 1924 году совместно с Жаком Хеймом открыла студию по изготовлению одежды. В 1925 году Делоне вместе с Хеймом приняла участие в Международной парижской выставке современного декоративного искусства и художественной промышленности. Их павильон в разделе моды назывался *Симультанный Бутик* (Boutique Simultané). Соня Делоне создавала эскизы для своих тканей, а также для производителей тканей, так например, она сотрудничала с промышленником Робером Перье. В

---

<sup>48</sup> Моды вообще и моды вестиментраной, в частности. Адорно В. Т. Эстетическая теория. М., 2001, С. 280.



своей работе она пыталась транслировать на язык одежды свои живописные произведения. Так же как Дж. Балла и футуристы, она хотела превратить каждодневный гардероб в метафору бурного потока современной жизни.

20 век разделен на две половины. Первая – направленная на познание внешнего чуждого мира, приспособление нового мира под себя, с верой в идею чистого искусства, и вторая – имманентная, эмоционально-социальная, глубоко травмированная вторым ударом совести и разума. Но с другой стороны искусство второй половины 20 века вовлечено в активное созерцание создания произведения, направленное не только на определение себя в этой реальности, но и на материальное обеспечение себя здесь и сейчас.

Энди Уорхол начинал свою карьеру, как иллюстратор, в модных женских журналах. В 1966-1967 он создал коллекцию бумажных мини-платьев *The Souper Dress*. Платья нечто среднее между поп-артом и концептуализмом. Название коллекции происходит от слова to sup – вкушать. На платьях повторяющийся раппорт, составленный из знаменитых банок консервированного супа Cambell's. По идее Э. Уорхола платья были созданы в качестве обеденного туалета и одновременно имели на себе изображение одного из блюд. Другая идея моделей — потребительство и меркантилизм. Будучи предметом произведения искусства, платья в то же время являются предметом масс-маркета, они недолговечны и в скором времени должны прийти в негодность, для этого они и были созданы. Бумажные платья, наряду с оригинальными картинами Cambell's, являются «рекламными» иконами, синтезом искусства и повседневности. Вестиментарная мода

очень быстро стала использовать дух поп-арта, и многие модельеры использовали этот стиль как источник вдохновения<sup>49</sup>.

Вестиментарные предметы также являются носителями и другого вида опыта. Одежда, модное платье, как часть портрета женской сущности часто используется в феминистских акциях и работах. В 1964 году японская художница Йоко Оно представила перформанс *Cut Piece*, где любой желающий мог подойти к художнице и отрезать кусочек одежды, которая была на ней. Этим она показывала роль женщины в мире, ее бесправность в традиционном обществе, ее страх перед сильнейшим. Акт насильственного разоблачения, в отличие от «Наготы» Дж. Агамбена и В. Беньямина, не раскрытие сокрытого, а демонстрация власти. В перформансе участвовали как мужчины, так и женщины. Й. Оно позже вспоминала, что люди подходили к ней, отрезали кусок одежды, раз за разом оголяя ее тело, и они не могли остановиться, они не получали удовлетворения и все с большей агрессией раздевали художницу, нарочито громко клацая ножницами над ухом.

В 1987 году канадская художница Яна Стербак создала платье, которое очень сильно повлияло на феминистский и социальный дискурс последней четверти 20 — начала 21 века. Произведение художницы «Ванитас. Платье из мяса для анорексичного альбиноса» (*Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*) представляет собой сшитые куски подтухшего сырого мяса. Стербак использует методы модной индустрии, создает платье, которое является отражением дискурса, связанного с представлениями о теле и женственности. Но в

---

<sup>49</sup> В 1966 году Ив Сен-Лоран создал платье в стиле поп-арт, украшенные образами женщин по мотивам произведений Тома Вессельмана.

ее работе есть и еще один аспект, её платье, как и вестиментарная мода, — «скоропортящийся продукт». Мода, как и съестные продукты, не могут противостоять быстротечному времени. Как считают А. Гечи и В. Караминас, скоропортящееся произведение искусств, не может претендовать на имя настоящего произведения искусства.

Идея соединения искусства и моды привлекает многих специалистов – историков моды, культурологов, критиков, кураторов и художников, а также специалистов модной индустрии. Современная модная индустрия широко использует в своих целях произведения искусства. Например, точки Я. Кусамы и таблетки Д. Херста нашли свое место не только в выставочных пространствах и живописных полотнах, но и в одежде современных модников. Модная марка Louis Vuitton в 2012 выпустила коллекцию одежды, выполненную из ткани, эскизы которой были созданы Я. Кумсамой. До этого компания сотрудничала с авангардными модельерами Йоджи Ямамото и Рей Кавакубо в создании своих коллекций. С 1960-х годов японская художница Яой Кусаме стала использовать в своих картинах знаменитые точки. Она стала известна как Princess of Polka dots. Для нее точки – символ бесконечной вечности, энергии вечности и бессмертия души. В проекте 1968 года Alice in Wonderland Happining и Alice in wonderland statue<sup>50</sup> она покрыла разноцветными точками тела четырех моделей (мужчин и женщин), на которых были маски кандидатов в президенты, тем самым стирая их (президентов) личности и возвращая их же в бесконечную Вселенную.

---

<sup>50</sup> Часть проекта «Церковь Само- отрицания» (Church of Self-Obliteration).

Часто для художников сотрудничество с модными марками является своеобразным перформансом. Изготавливая предметы для масс-маркета (или брендового сегмента) и предоставляя возможность людям покупать и носить эти вещи, художники тем самым представляют свои работы для публики и на публике. Люди, купившие эти предметы, становятся соучастниками художественного процесса. Так, например, в 2014 году Джеф Кунс вместе с маркой H&M выпустили женскую сумку с изображением Желтой Собаки из Воздушных Шаров (The Yellow Balloon Dog). Японская марка одежды UNICLO каждый год создает коллекцию футболок с принтами современных художников и архитекторов (Жан-Мишель Баския, KAWS, а в 2014 году выпустили также серию футболок совместно с MoMA). Таким образом, через посредство вестиментарных объектов, искусство выходит за рамки элитарности, оно становится более доступно и понятно.

Э. Холландер в работе «Взгляд сквозь одежду» говорит и об обратной связи. Она замечает, что все виды искусства превращаются в своего рода посредника и заставляют изображать одежду, которую мы носим так, что образ соответствует идеалам телесной красоты. «... одевание как процесс и как результат есть одна из форм визуального искусства, искусства создания образов, носителем которых становится непосредственно наблюдаемое человеческое “я”»<sup>51</sup>.

Внешний облик человека, так же важен, как и само искусство. Авторы сборника статей «Мода и Искусство» А. Гечи и В. Караминас пишут о том, что стремление художника понять и уловить

---

<sup>51</sup> Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. М., 2015. С.10.

вестиментарный код, равно желанию модельера найти особенный, персональный стиль, который смог бы помочь ему дойти до уровня знатока искусств и преуспеть в погоне за престижем, на который может претендовать лишь художник.<sup>52</sup> Так, например, Тео ван Дусбург один из основателей движение De Stijl, носил черный костюм с галстуком бабочкой и белыми носками, что выглядело, как негатив повседневного платья. Образ Ива Кляйна невозможно представить без белой рубашки и галстука-бабочки. Энди Уорхол никогда не расставался со своим белым париком и очками. Для Йозефа Бойса рыболовный жилет и фетровая шляпа были неотъемлемыми частями гардероба. Так же, как и в случае с Яной Стербак и ее «мясным» платьем, перечисленные художники использовали медиумы моды и создавали образы, которые служили ретрансляторами идей, смыслов и образов, населявших произведения художников.

## 2.2 Одежда как объект искусства

«Я — великий художник. Мое чувство цвета не хуже, чем у Делакруа, и к тому же я создаю композиции. Туалеты имеют не меньшую ценность, чем картины»<sup>53</sup>, — так говорил про себя парижский кутюрье Чарльз Фредерик Ворт. Расцвет его творчества пришелся на 1850-1860 годы, именно в это время отдельные детали костюма стали претендовать на самостоятельность «в своей эстетической ценности скульптурных объектов»<sup>54</sup>. Ворт обладал неоспоримым талантом, а также способностью к саморекламе, что способствовало его

---

<sup>52</sup> А. Гечи и В. Караминас. Введение. Мода и искусство: точки соприкосновения. М., 2015. С.13.

<sup>53</sup> Гечи А. Новое время: три решающих момента в пересечении искусства и моды // Мода и искусство. М., 2015. С.87.

<sup>54</sup> Гечи А., Краминас В. Мода и искусство: точки соприкосновения. М., 2015. С.21.

популярности. Он превратил вестиментарные объекты в одну из первостепенных практик социального продвижения. Ворт выступал за то, чтобы его одежду называли произведениями, а его ремесло приравнивали к профессии художника. Носить одежду «от Ворта» было равносильно обладанию работы какого-нибудь великого художника или скульптора. Чарльз Ворт предлагал своим клиентам уникальные произведения, возводя свои изделия «до ранга символической ценности»<sup>55</sup>. Он ставил себя наравне с художниками, а свое творчество сравнивал с живописными произведениями. Он также не делал различия между своим творчеством и творчеством художников, полагая, что отличаются они только незначительными техническими аспектами.

Наравне с художниками Ворт первым в своей профессии стал подписывать свои «произведения». Он одним из первых стал нашивать фирменные ярлычки со своим именем на изнанку платья, тем самым доказывая свою сопричастность с миром искусства. Подписывая свою работу, художник устанавливает подлинность произведения, переводит ее из ранга ремесла в ранг искусства, и тогда справедливо заметить, что то же самое должно произойти и с любым другим предметом человеческого потребления, если под ним поставить инициалы художника. В сущности, Ворт осмысленно производил и продавал не модные вещи, а модные образы. «Главное — получить образ, как результат творчества»<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Гечи А. Новое время. // Мода и искусство. М., 2015. С.90.

<sup>56</sup> Цит. по Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний Эллинизм <http://psylib.ukrweb.net/books/lose005/index.htm> (дата обращения 26.04.2016)

Вслед за ним появились Поль Пуаре, Коко Шанель, Эльза Скиапарелли, Жанна Ланвин и многие другие. Они тесно связаны с художественным миром конца 19 – начала 20 веков. В своей карьере Скиапарелли часто сотрудничала именно с художниками, наиболее плодотворными были совместные работы с Жаном Кокто и Сальвадором Дали. Образы и идеи сюрреализма перекочевали в женскую одежду. Платье с Омаром (*Organza Dress with Painted Lobster*, 1937), Платье с вырванными лоскутами (*Tear Dress*, 1938), туфли, декорированные шерстью обезьяны или шляпу в виде туфли, перчатки с накладными ногтями-когтями – по средствам коллажа художники сюрреалисты совмещали сон и реальность не только на двухмерных объектах, но и на предметах более приземленных, таких как одежда.

Адам Герчи в статье «Новое время три. Решающих момента» считает, что творческий союз Эльзы Скиапарелли и Сальвадора Дали не только прославил твердость художественных убеждений, но и подтвердил способность искусства в его самых радикальных проявлениях проникать во все сферы жизни, а также воздействовать на все три уровня сознания: предсознательное, сознательное и бессознательное.

Сотрудничество С. Дали с Э. Скиапарелли было превращено в долгоиграющий сюрреалистический опыт. Так же, как футуристы, этот дуэт интегрировал сверхреальность в реальную жизнь. Но кроме всего Дали был еще и обладателем утонченно авангардного вкуса. В каком-то смысле его можно было бы сравнить с Оскаром Уайльдом от живописи. Однажды, как пишет Сальвадор Дали в своих дневниках, он шел на встречу с Андре Бретоном и другими сюрреалистами, перед

ним встал вопрос о том, что надеть. Перевернув весь шкаф, он пришел к решению одеть все сразу. Неуклюжим и неповоротливым с не сгибающимися ногами он пришел на собрание сюрреалистов. Что помешало ему выбрать костюм? Гений не может выглядеть неполноценно, только достигнув гармонии и уверенности, можно быть совершенным и представить себя публике. Искусство моды, как заметил Ричард Мартин, стало своего рода постулатом для сюрреалистического мировоззрения и веры.

Сюрреализм – течение, в истоках которого стояли такие творческие личности, как Андре Бретон, Поль Элюар, Луис Арагон, Сальвадор Дали, – оказал огромное влияние на модные тенденции второго десятилетия двадцатого века. Мощное влияние сюрреализма было быстро заимствовано модной революцией. И более того, смысл и метафоры моды были в самом сердце визуального языка сюрреализма и предлагали естественную связь с физическими свойствами искажения, которые стали очевидными в стиле сюрреалистических произведений<sup>57</sup>. Сотрудничество моды и сюрреализма предлагало очень много смешных и экстравагантных форм. Такая мода подходила для бал-маскарадов и театральных представлений, но многие предметы, преимущественно аксессуары, были заимствованы для повседневных костюмов. Женщины активно перенимали моду на смешные и необычные формы сумок и шляп в виде туфли или лобстера.

В противовес Чарльзу Вурту и Эльзе Скиапарелли, Коко Шанель не считала производство одежды искусством и уверяла в том, что

---

<sup>57</sup> Martin R. Fashion and Surrealism. London., 1996. P.19.



художнику нет места в мире моды. Для нее платье – собранный на конвейере автомобиль. «Платье — это не трагедия и не картина, — заявила Шанель, - это очарование и недолговечное творение, но не бессмертное произведение искусства. Мода должна умереть и умереть быстро, ради того, чтобы могла выжить коммерция»<sup>58</sup>. Встает вопрос можно ли считать то, что является коммерцией, искусством? Габриэль Шанель не ставила себя в один ряд с художниками, не считала свою работу произведением искусства. Но, то, как она вела себя и свои дела, через 40 лет назовут искусством<sup>59</sup>. «Мода должна умереть, <...> чтобы выжила коммерция»<sup>60</sup> – ее высказывание предвещало идеи поп-арта, всё должно меняться очень быстро, и где коммерческий успех – это не просто возможность выжить, а – цель самореализации.

Деятельность Коко Шанель можно сравнить с искусством поп-арта. Согласно Жану Бодриару, – «поп-арт стремится соответствовать имманентной системе знаков: соответствовать их индустриальному и серийному производству и, значит, искусственному, сфабрикованному характеру всего окружения, соответствовать насыщению пространства и в то же время культурализованной абстракции этого нового порядка вещей»<sup>61</sup>. Так и для Коко Шанель одежда — вещь, которая призвана прикрывать наготу, предмет всеобщего потребления и не она может являться объектом искусства. Предмет одежды, согласно логике Коко Шанель, должен быть простым и чистым по форме и отвечать требованиям изначальной функциональности. Отсюда прямой крой, минимум декоративных элементов и, как воплощение этих идей,

---

<sup>58</sup> Цит. по: Стил В. Мода // Мода и Искусство. М., 2015. С.34.

<sup>59</sup> Стил В. Мода // Мода и Искусство. М., 2015. С.35.

<sup>60</sup> Цит. по: Стил В. Мода // Мода и Искусство. М., 2015. С.35.

<sup>61</sup> Бодриар Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006. С.151.

маленькое черное платье 1926 года. Ее модели, аналогично произведениям поп-арта, стремятся к соответствию вестиментарной системе знаков «индустриальному и серийному производству»<sup>62</sup>.

Искусство 1910-1920х годов повлияло также и на другую представительницу этой профессии – Мадлен Вионне. Так же, как и Э. Скиапарелли, М. Вионне не были чужды новые европейские художественные течения, в частности, кубизм, футуризм и отчасти конструктивизм. Она даже создала теорию дизайна, основанную на приоритете геометрических форм. Часто ее платья представляли собой один кусок ткани, который она драпировала сложнейшим образом на фигуре, сшивала в единственном месте или закрепляла застежкой. В своих моделях Вионне следовала пуристскому методу. Она стремилась к тому, чтобы убрать все лишнее, любые посторонние элементы. Отсюда появились платья, которые по выкройке имеют форму квадрата. Также из рук Вионне вышло платье «труба», где рукава и само платье представляли собой три трубы. Примерно в это же время подобными экспериментами занимались дизайнеры из немецкой школы искусств Баухауз.

В эпоху модернизма в Советской России известным художником по костюму была Надежда Ламанова. Она следовала веяниям современной моды и создавала одежду в духе времени. В ее работах можно найти отголоски футуризма-будетлянства и последующего конструктивизма. Следует отметить, что Н. П. Ламанова большую часть советского периода работала в театре и кино с такими мастерами, как Е. Вахтангов, В. Мейрхольд, С. Эйзенштейн, Г. Александров, Я.

---

<sup>62</sup> Там же. С.150.

Протазанов. Её платья представляли СССР на международных ярмарках. Для Международной Ярмарки 1925 года в Париже Ламанова совместно с Александрой Экстер, Лилей Брик и Эльзой Триоле представила коллекцию платьев в стиле «à la russe». Конструктивистские платья представляют собой в раскроенном виде множество прямоугольников, из которых сложены все детали платья. Они были выполнены из вышитых традиционным узором полотенец и подзоров. Такая манера декорировать одежду, возможно, была обусловлена не только нехваткой в стране материалов для изготовления одежды, но и отсылкой к русскому футуризму.

Вторая мировая война почти на 20 лет прервала взаимодействие моды и искусства. Конечно, нельзя утверждать, что с 1940 г. по 1960 г. не было ни одного кутюрье, который каким-либо образом не проявил себя как художник, или ни одного, кто бы не сотрудничал с современными художниками. В 1945 году в Америке, молодая кутюрье Стелла Брауни изготовила платье, которое назвала платье «Мондриан».

В середине 40-х годов Нью-Йоркский Музей современного искусства (MoMA) организовал мемориальную выставку работ Пита Мондриана. Как пишет Ненси Трой в статье «Искусство», Стелла Брауни заимствовала у Мондриана лишь то, что лежит на поверхности. «... в одной из ее моделей есть широкие цветные полосы, расположенные друг к другу под прямым углом, из чего делается вывод, что она подражает важным элементам художественного стиля Мондриана»<sup>63</sup>. Однако, Трой отмечает, что иллюстрация этой модели далека от идеи произведений Мондриана. Многие кутюрье следующих

---

<sup>63</sup> Трой Н. Искусство // Мода и Искусство. М., 2015. С.48.

поколений обращались к теме неопластицизма и, в частности, к творчеству Пита Мондриана.

В Европе после войны, во время экономического и эмоционального спада в середине 1950-х годов, вестиментарное производство вновь возродилось. На смену женщинам-модельерам пришли «мужчины-творцы»: Жан Фат, Кристоаль Баленсиага, Кристиан Диор и Ив Сен Лоран. Основной чертой этих модельеров и по большому счету всей третьей четверти 20 века была «скульптурность» и подражание архитектурным формам.

Жак Фат говорил, что «кутюрье обязан быть архитектором кроя, скульптором формы, художником цвета, музыкантом гармонии и философом стиля»<sup>64</sup>. У К. Баленсиага был особый подход к созданию моделей. Он изучал архитектуру, чтобы использовать ее законы для создания платья. Добиться «скульптурности» форм позволяла работа с грубыми, плотными тканями, которые могли держать практически любую форму, отчего его наряды представляли собой подобие скульптур.

Для создания моделей, как мы видели, модельеры чаще всего прибегают к помощи искусства. По мнению В. Стил многие вещи, созданные Ив Сен-Лораном, несли на себе печать художественного вдохновения. Вдохновение в моде — это постоянный пересмотр и смешение цитат и заимствований. Для вдохновения могут быть использованы как альбомы и каталоги выставок, так и работа с музейными материалами (Ив Сен-Лораном, Джон Гальяно), как прогулки по городу, так и наблюдение за людьми и их способами

---

<sup>64</sup> Цит. по: Стил В. Мода // Мода и Искусство. М., 2015. С.36.

выделять себя из толпы (так, впоследствии возникнет понятие уличная мода — street fashion). Также В. Стил считает, что работы Сен-Лорана, отличаясь качеством, также позволяли проследить развитие социальной сферы и эстетики. В 1965 году Сен-Лоран выпускает платье «Мондриан».

В отличие от С. Брауни Сен-Лоран использовал исключительно оригинал, который увидел в альбоме. А-образный силуэт платья, который напоминает форму холста, был декорирован простым геометрическим орнаментом, который Сен-Лоран в точности скопировал с картин П. Мондриана. Стоит отметить, что каждая деталь этих платьев — каждый белый или цветной элемент, каждая черная полоса — были отдельно выкроены. Н. Трой предполагает, что Сен-Лоран хотел достичь эффекта, при котором отличительные черты живописи Мондриана, превратившись в части платья, заиграют новыми красками. Использование мотивов картин голландского художника открыло еще раз его имя широкой публике. Годом позже Сен-Лоран представил публике платья в стиле поп-арт. Модели были «декорированы» силуэтами обнаженных женщин с полотен Тома Весселмана. Двадцать лет спустя Ив Сен-Лоран вернулся к теме модернистской живописи представив в 1988 году коллекцию, которая включала в себя серию расшитых бисером жакетов - «Ирисы» и «Подсолнухи» В. Ван-Гога. Как замечает Н. Трой по поводу жакетов, «...[они] отражают рыночную стоимость картин, который он копирует»<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Трой Н. Указ. статья. С.59.

Особенно кардинальные изменения в структуре моды принесла с собой «японская революция» 1980-х годов. Характерные особенности для японских модельеров стали пространство, не насилие над природой, ощущение неповторимости, а также, возможно самое главное, — умение заимствовать стилистические черты из разных сфер культуры, притом так, чтобы эти влияния не противоречили собственной традиции. Японские модельеры, такие, как Кензо Такада, Иссея Миаке, Йоджи Ямамото, Рей Кавакубо и Джуньи Ватанабе из *Comme des Garçon*, соединяют японскую и европейскую традиции и создают ни на что не похожую одежду.

Идеи восточных дизайнеров привнесли кардинально новую эстетику, новый ни на что не похожий взгляд, новое понимание взаимоотношения между телом и одеждой, а также новый акцент на моду как вид искусства.

С именем Кензо Такада связано появление такого понятия в моде как – деконструктивизм. Оно появилось в художественном мире в конце 1980-х годов и было связано с философскими идеями Жака Деррида. В работах японских дизайнеров, как и в архитектуре, специально создается конфликт между тем, как человек привык воспринимать «язык» и смысл, и тем, что он видит. Гипертрофированные и измененные части платья наталкивают нас на вопрос, можно ли освободить одежду от превосходства эстетики, красоты, пользы и функциональности. Дизайнеры ставят своеобразный эксперимент – так ли уж крепки понятия порядка и беспорядка, и можно ли сконструировать модель, отказавшись от общепринятых принципов конструирования: баланса, пластичности и системе

координат, или же кутюрье, разрушая предшествующие традиции и основы, должен создать что-то свое. Отказываясь от старых принципов, необходимо создать новые: новое пространство, новую форму, где все прописано заново, с утратой изначальной гегемони<sup>66</sup>.

«Японская» деконструкция стала новым способом восприятия мира и образа мышления, для которых характерны свободные связи и отказ от рационализма. Для них мода — поле экспериментальной деятельности, где можно изучать разнообразные темы: метаморфозы, проблему самоидентификации, мир фантазий и страхов и т.д. Такие же принципы были переняты бельгийскими модельерами: Мейсон Мартин Марджела, Дрис ван Нотен и Анна Демельмайстер и голландским дуэтом Виктор и Рольф.

Кроме того, своих работах Мейсон Мартин Марджела часто использует вторсырье. Тому примером могут послужить куртка из ремней, жилет из проволоки и осколков разбитой посуды, платья из расчесок и шуба из париков. Эти модели имеют в чем-то схожие черты с реди-мейдами Марсея Дюшана. Используя предметы из повседневной жизни, Марджела меняет и функцию предмета, и его статус. Идея анонимности, которой в свое время воспользовался Дюшан, также близка дизайнеру. Мейсон Мартин Марджела никогда не показывает на публике, что является его художественным жестом, которым он выражает свой протест против чрезмерной коммерциализации индустрии моды.

В своих работах Марджела обращается помимо всего и к science art. В 1997 году модельер пригласил для работы над своей выставкой

---

<sup>66</sup> Демшина А. Мода в контексте визуальной культуры, вторая половина XX – начало XXI вв. СПб., 2009. С.66.

*Bacteria Hysteria* (Истерика Бактерий) голландского микробиолога А. ван Эгэраата. В «показе» были представлены модели из прошлых коллекций, утратившие свою ценность, значимость и актуальность. На каждую часть костюма были «подселены» разного вида бактерии, дрожжи и плесень. Модели одежды были помещены в специальные стеклянные боксы, куда не проникал воздух<sup>67</sup>. Микроорганизмы образовывали колонии, и под влиянием разных физических факторов микроскопические существа приобретали разнообразную окраску. По желанию модельера его произведения возвращались из небытия в реальный мир, вопреки законам современной жизни модной индустрии.

Некоторые современные модельеры такие, как Хуссейн Чалаян, Александр МакКуин, Вивьен Вествуд и Виктор и Рольф, включаются в дискурс современного искусства посредством своих модных дефиле. Показывать свои модели для публики впервые начал Чарльз Фредерик Ворт, французский модельер английского происхождения. Он показывал свои новые модели на «живых манекенах», как современный кутюрье, а также выставлял одежду в витринах House of Worth. До него производители одежды, портные использовали уменьшенный вариант будущих новинок сезона. Модели платьев изначально отшивались для куклы, так называемой пандоры. Таким образом, Чарльз Фредерик Ворт придумал дефиле, а вместе с ним и искусство перформанса. Возможно, Чарльз Ворт и не достиг того уровня художественной ценности, как живописные произведения, но во всяком случае он

---

<sup>67</sup>Выставка проходила в музее Бойманса — ван Бёнингена в Роттердаме, Голландия.



добился признания и встал в ряды великих художников-ремесленников декоративно-прикладного искусства.

У современных дизайнеров показы напоминают перформансы. Поскольку для представления своих моделей они используют нестандартные площадки, ритуализированные действия, современную авангардную музыку, устраивают видеоинсталляции, применяют новые технологии.

В 1999 году Александр МакКуин представил перформанс *Dance with robots* («Танец с роботами»), где два робота сражаются друг с другом при помощи пистолетов, заряженных краской, в то время как между ними стоит модель в белом пышном платье. «Показанная» история уже не про восстание машин против человека, это битва машины против машины, где больше нет места человеческому существу. Здесь модель представляет всю слабость и беспомощность человека по отношению к машине, ей (человеку в её лице) даже нет смысла укрываться от точных ударов техники. Война человека с машиной будет проиграна, и «человеку поверженному» ничего не останется, как наблюдать за происходящим и неловко прикрывать голову.

Проблема техники в творчестве МакКуина поднимается довольно часто. Еще один пример — создание с помощью компьютера голограммы человека на показе 2006 года. Компьютер воспроизводит человека хрупкого и невесомого, а через пару секунд образ исчезает и зрителям представляется взрыв Сверхновой. В наше время технически можно воспроизвести не только произведение искусства или скопировать фильм, но и создать человека, точную его копию. Но в

этом случае, и даже, наверное, более, чем в случае с производением искусства, аура — душа, про которую писал В. Беньямин, точно исчезает. Машина, передающая цвет, свет, фактуру, не сможет передать спектр человеческих эмоций, чувств.

Пример, противоположный машинерии МакКуина, — показ Viktor&Rolph *Russian Doll* (Матрешка) 1999 года. На крутящемся подиуме стояла модель, которую одевали словно матрешку два модельера. Слой за слоем «кукла» обростала объемом, культурной памятью, эстетическими смыслами, символами и канонами красоты, круговертью, которая сопровождает модную индустрию. Перформанс выражает своеобразную критику власти потребления и вещей в нашей жизни, подражаний модным тенденциям, которые символизирует отчуждение<sup>68</sup>.

Задача портного, модельера, дизайнера-художника в светском мире во все времена была выделить «заказчика» из толпы, подчеркнуть его внутренний мир и статус. Помимо этого, они выполняют работу, которая вполне утилитарна и результат их труда имеет определенные функции. «Портные» вместе с тем создают то, что Вальтер Беньямин называет «тайной» (Geheimnis). Они создают связь между облачением и облаченным, подчеркивают и творят «красоту». Согласно Беньямину обнаженный, раскрытый «красивый объект <...> остается бесконечно невидимым <...>. <...> красота — это единственное, что может быть по своей сути чем-то облачающим и вместе с тем облаченным»<sup>69</sup>. Поэтому одеть человека необходимо не только для того, чтобы ему было тепло или не для того, чтобы он просто прикрыл наготу.

---

<sup>68</sup> Бодриар Ж. указ. соч. С.148-152.

<sup>69</sup> Беньямин В. Озарения. М., 2000. С.117-118.

Создатели одежды таким образом выполняют очевидно важную функцию – делают оболочку, которая призвана скрывать от нас красоту, чтобы привлечь к ней внимание. Существует необходимость скрыть, чтобы открыть и раскрыть тайну. Своей работой модельеры неразрывно связывают облачение и облаченное для того, чтобы можно было увидеть то, какими мы являемся на самом деле, выявить человеческую красоту. Ведь изначально человек прекрасен, так как создан по образу и подобию создателя — Бога, и красоту необходимо выделить.

Чтобы создать «красоту», нужно понять, как и какими методами ее подчеркнуть. Для этого необходимо создать новые образы, чтобы подчеркнуть «тайну» и генерировать новые идеи. Модельеры, так же как и художники, черпают вдохновение из окружающего мира, но с тем отличием, что для кутюрье вдохновением является мир как идеальный конструкт, совершенная выверенная система измерений. Коллекции, которые создают дизайнеры одежды — это их рефлексия на тему восприятия действительности, отражение их философии. Модельер превращает себя в символ, так же как и художник в современном искусстве пытается представить себя в качестве произведения искусства.

Европейская школа дизайна и искусств за 20 век шагнула далеко вперед в отличие от застывшего российско-советского авангарда. Однако, художественное сообщество в СССР в пред-перестроечные времена, пыталось создать новую альтернативную систему.

### 2.3 Художник – исследователь вестиментарного кода

Понятие вестиментарности очень близко художникам. Одежда многое может рассказать о том, кто ее носит, передать оттенки настроения и характер, а также рассказать о культуре времени. Предметы одежды зарисовываются на практиках, мастерство передачи драпировки платья модели оттачивается годами. Сложность и многогранность фактуры предметов из ткани, одежды всегда вызывают особый интерес у зрителей. Искусство 20 века расширило границы понимания искусства, сейчас инструмент художника — это не только кисти и краски. Художники используют в своих произведениях все возможные предметы окружающего мира для достижения своих целей.

Принято считать, что одежда (мода) и изобразительное искусство — два совершенно разных направления. Но это утверждение может оспариваться. Как видно из предыдущего параграфа, вестиментарная мода и искусство европейских стран соединились в творческий симбиоз. Тесные связи художников и дизайнеров одежды, возможность воспроизводить опыты предыдущих поколений, относительная свобода капитала – факторы, которые открывали широкое поле экспериментов.

Художественное сообщество Ленинграда и Москвы середины 1980 - 1990 годов пересматривало и по-новому узнавало советские годы, рассматривая их через призму вновь открытого авангарда. Символы Советского времени, и стиль эпохи заняли определенные позиции в творчестве молодых художников. Теперь *образ* Союза не был чем-то наболевшим и до оскомины надоевшим, он стал новым информационным и материальным полем для воображения и создания новых форм и символов. В Москве и Ленинграде, а затем в Санкт-

Петербурге сформировалось особое сообщество людей — новых художников, пытающихся пережить советский и постсоветский опыт.

Эпоха Перестройки конца 1980 — начал 1990 спровоцировала невероятно мощное движение в творчестве советско-российских альтернативных художников. Так, в Москве появляются такие художники как Гарик Асса (Олег Коломейчук), Александр Петлюра (Александр Ляшенко), Георгий Острецов, Екатерина Филиппова. Гарик Асса делал костюмированные перформансы с большим количеством участников в рамках своего проекта «Ай-да-люли». Сам художник превратил каждый свой выход из дома в сплошной, тотальный перформанс. Своим костюмам, как и произведениям искусства, Асса давал такие названия, как «Сбитый парашютист», «Мертвый шпион» и т.д. Попадая в различные социо-коммуникативные ситуации с представителями других субкультур, Асса извлекал своеобразный опыт общения, который становился предметом изучения. Как пишет М. Бастер, продуктом творчества Ассы были люди. Главное для творчества Ассы — история с «человеческим лицом», не просто выдуманная история, а история с частично «здоровым смыслом»<sup>70</sup>.

Сам Асса, так же как и А. Петлюра никогда не делали одежду сами. «Можно было шить, но смысла в этом мало — имелись готовые вещи, причем отборные и со своей историей»<sup>71</sup>. Процесс поиска и факт нахождения определенных объектов стал также составной частью перформансов и инсталляций обоих художников. А. Петлюра создатель первого в России художественного сквота на Петровском бульваре,

---

70 Филиппова Е. Контркультура СССР Гурьянов, Баснер и другие вспоминают Гарика Ассу. <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/garik-assa-rip/> (дата обращения 25.04.2016).

71 Борисенко Д., Корсун О., Марантида Л. Гарик Асса Знаковый художник советского андеграунда - от первого лица и в рассказе друзей. <http://w-o-s.ru/visual/assa> (дата обращения 25.04.2016).

собрал достойную любого музея коллекцию вестиментарных объектов насчитывающую более 9500 предметом одежды, быта, как советского производства, так и импортных товаров, завезенных в СССР. На основе такой обширной коллекции художник создает театральные действия, перформансы, видео и фото акции.

В Ленинграде с середины 1980 годов среди художников можно выделить Константина Гончарова, ученика и последователя Тимура Новикова. В начале 1990 годов он создал ателье «Строгий юноша», где создавал не предметы одежды, а образы. Во многих воспоминаниях о творчестве Константина Гончарова не редко отмечалось, что через свои символы, ткани, пуговицы и др., он раскрывал присущие людям их чистые облики. В своих работах К. Гончаров соотносил чувства и отношения между людьми и раскрывал их в своеобразных одеждах-портретах, придавал образам форму, словно архитектор, выстраивая свои платья-дворцы.

Современного художника интересуют вещи и одежда, составляющие материальный мир, а также то, что связывает людей друг с другом и миром, в котором они живут. Такие художники, как Гарик Асса, Александр Петлюра, собирали и покупали предметы одежды. Кто-то просто приносил им вещи, оставшиеся от умерших родственников. Одежда стала своеобразным символом и анализом отношений. Исследователями непростых взаимосвязей между людьми, стали художницы группы ФНО.

Группа ФНО (Фабрика найденных одежд) была основана в Санкт-Петербурге в 1995 году художницами Натальей Першиной-Якиманской (Глюкля) и Ольгой Егоровой (Цапля). Наталья Першина-

Якиманская закончила Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой, где занималась росписью тканей. Ольга Егорова начинала учиться в Свердловском университете, а затем, переехав в Санкт-Петербург, продолжила учиться в Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина на кафедре искусствоведения.

Художественная группа ФНО продолжила традицию создания образов через вестиментарные объекты. В своих интервью художницы отмечали, что культура 1990-х годов, периода особого чувствования происходящего, была связана с культурой дендизма. В своих работах художницы подчеркивали свои интерес к двадцатым годам, индустриализации, нестандартному отношению к вещам, одежде, ее функции, способности выразить определенную идею. Всеобщая нехватка товаров или неожиданное появление чего-то нового и экстраординарного сказывалась на художественной жизни. Такая ситуация способствовала работе воображения. Творческие люди стремились выделиться на фоне других, они ввели в моду «культуру наряжаться». По словам художниц, они были увлечены не только одеждой как явлением, так как чувствовали сопричастность процессу, но и формой. «<...> мы были уверены, что форма создает содержание, <...> наше сложное содержание требует особенной формы»<sup>72</sup>. С этой целью художницы стали использовать одежду в качестве объектов для произведений искусства.

---

72 Артюх. А. Глюкля и Цапля: «Преодолевать страх – это мы любим». <http://kinoart.ru/archive/2008/n8-article21> (дата обращения 25.04.2016).

Так же, как для многих других художников, новая одежда для ФНО не подходила. Для своих объектов они использовали старую — найденную или принесенную кем-то, — одежду. Эта одежда способна вести диалог со своим обладателем, делиться нематериальным эмоциональным и эстетическим опытом. Вестиментарные предметы представляются произведениями искусства, которые можно надеть на себя, которые будут удовлетворять и потребителя, и сопричастного, созерцающего зрителя.

В истории группы Фабрики Найденных Одежд есть проект под названием «Магазин Утопических одежд», где зритель является и потребителем, и соучастником *действия*.

Для двух своих акций, для работы со зрителем, художницы превращались в Белых – антропоморфных существ, незнакомых, Других. Эти «Белые» — существа без личности, где белый цвет означает очищение, беспристрастность. В буддизме есть такое понятие как «шуньята» – отсутствие постоянного «я» у личности или явления. Отсутствие Глюкли и Цапли обозначалось стерильными костюмами химической защиты, которые были барьером между одним человеком и другого, одним воспоминанием и воздействием Другого, от того, что кто-то может извратить или неправильно трактовать то личное, чем можно поделиться. Художницы как бы отрицают свою собственную природу, жертвуют ею ради анонимности, перед которой можно без каких-либо страхов открыть свое сокровенное «я». Белый цвет одежд художницы часто использовали, как символ легкости, эфемерности, свободы



«Памяти Бедной Лизы» 1995. Одна из первых работ художественной группы ФНО. В перформансе Глюкля и Цапля одетые в белые платья прыгали в воду с Эрмитажного моста Зимней канавки. Акция была даже показана по телевидению, правда, в разделе происшествия. Такое внимание со стороны журналистов было, наверное, более логичным, чем, если бы этот эпизод показали в рамках культурных мероприятий.

Перформанс действительно происшествие, манифестация слабости, и не только женской. Эта акция – жест солидарности с людьми, которые столкнулись с трудными ситуациями. Сами художницы, объясняют свой перформанс, как прыжок от одежды к людям. Практически все акции ФНО связаны с социальными, эстетическими и экзистенциальными вопросами человеческого бытия.

То, что осталось после перформанса «Памяти Бедной Лизы», – фотоснимок, где две девушки в легких белых платьях, взявшись за руки, прыгают в холодную темную воду с гранитного моста. В сумерки или в период белых ночей, время, которое не дает отдыха, держит в напряжении, обычно происходят трагические и непредсказуемые героические события. Напряжение перформанса отсылает не только к Н.М. Карамзину, но и к нервической обстановке произведений Ф.М. Достоевского. Человеку одинокому сложно справиться с эмоциональной нагрузкой. Белизна, чистота белого может показаться одинокой. Поэтому художницы вместе, поэтому они держаться за руки, они поддерживают друг друга в своем героическом поступке. Две фигуры в белых одеждах – изображение жертв, которые, в определенных сложившихся обстоятельствах, решили совершить этот

поступок. Поступок с одной стороны трагический, с другой героический и вызывает восхищение. «Тем, кому знакомы муки любви,» знакомы и такие эмфатические настроения. «Памяти Бедной Лизы» – попытка изменить себя, свою жизнь через обряд очищения, очищения водой *и обстоятельствами*.

Вода и очистила, и связала художниц. Акцию можно рассматривать, как начало Фабрики Найденных Одежд, как акт персонифицированного обновления и соединения двух личностей художников. «... вы думаете, что женщина – это слабое и милое создание, - хорошо, мы нарядимся в белые платья и прыгнем в канаву, изображая жертв, однако, когда мы выплывем, тогда начнется все самое интересное...»<sup>73</sup>.

Героическое – еще одна тема работ группы ФНО. «Памяти Бедной Лизы» – не только история романтического героя, но и триумф мужеству в попытках изменить и преодолеть себя. У ФНО есть несколько работ, которые посвящены разным героям, инсталляции с платьями, на которых размещены портреты народовольцев, например, инсталляция «ДАВАЙ» на выставке в Берлине.

В перформансе художник проявляет себя героем, исследователем, который с каждым шагом открывает новые пространства, поля и сферы. Это возможность, как для художника, так и для участников познать свое «Я», попробовать себя в роли другого. Перформанс – театр с переменным количеством актеров, где участники меняют свои характеры при помощи масок реальных и воображаемых. Роль масок в проектах ФНО играют предметы одежды.

---

<sup>73</sup> Фабрика Найденных Одежд/ФНО. Утопические союзы. М., 2013. С.11.

Вестиментарные знаки и жесты являются понятным для всех кодом, ключом к разгадке образа героинь. Легкость, нежность и молодость подчеркнуты белыми воздушными платьями. Такие, как считается, присущие слабости качества, противопоставляются силе, жестокости и власти. Слабость и смелость, отчаяние и надежда, посредством одежды-образа художницы выражают свои личные переживания. А через свой индивидуальный опыт Глюкля и Цапля приходят к общественному.

Другой проект группы «Магазин утопической одежды». 2004-2014. Проект, по словам художниц, направлен на то, чтобы напомнить зрителям, что они свободны от каких-либо условностей и иерархических установок. Человек волен делать сам свой выбор без всяческих наставлений с другой, более властной стороны. В Магазине продавались совершенно разные вещи, разной стоимости и ценности. В нем были представлены совершенно обычные вещи, которые призваны показать «демократичность» магазина. Также была дорогая одежда, которая является для самих художниц чем-то очень ценным, с чем им бы не хотелось расстаться. Но дорогие вещи могли быть, также, отданы в качестве поощрения за какие-нибудь важные прошлые или будущие поступки. «Вещи в магазине собираются с посетителем разговаривать о его желаниях, его метаниях, его несбывшихся надеждах и мечтах»<sup>74</sup>.

Вещи, которые были в Магазине Утопической Одежды, отличались еще и тем, что предметы одежды, которые продавались в Магазине уже общались с человеком, они уже «служили» кому-то другому или их по-новому «осмыслил художник». Как пишут Глюкля и

---

<sup>74</sup> Там же С.40.

Цапля в своем тексте к проекту, такие вещи более мудрые, чем другие подобные, они стали более удобными и обжитыми, они расположены к человеку<sup>75</sup>.

В Магазине продавались «вещи наизнанку», вещи которые не способствуют подражанию (И. Кант, Г. Зиммель) и примыканию к некоему доминирующему сообществу, а, напротив, объекты, открывающие свое собственное «Я» человека, раскрывающие его душу. Вещи визуализируют отношение с реальностью «как с идеальным возлюбленным, который все понимает и принимает тебя таким, какой ты есть или даже больше»<sup>76</sup>.

Магазин Утопической Одежды – это магазин "реди-мэйдов", готового платья, где одежда представляет собой произведение искусства, а также Магазин образов. Не те ли это образы, создаваемые модой, которые стал впервые создавать Чарльз Ворт своими моделями в 19 веке? Характерной особенностью проекта является то, что это не просто художественная акция или перформанс, а еще и арт-терапия, которая разрабатывалась художницами совместно с европейской программой Workshop. В Магазине, как и в реальном прототипе, работали продавщицы, со своими историями иногда пронзительно печальными, иногда неожиданно эмоциональными. Живые люди с реальными рассказами работали с одушевленными предметами одежды, которые в свою очередь также могли невербально раскрыть свой нарратив. Люди, работавшие в Магазине, также были похожи на предметы одежды: кто-то брошен как забытое платье, кто-то терпит

---

<sup>75</sup> Там же С.41.

<sup>76</sup> Там же С.46.

унижения со стороны Другого, как уже никому не нужные треники, которые служат половой тряпкой.

Но работа в Магазине Утопической Одежды будто возрождала людей, они менялись под воздействие такой арт-терапии. Считается, что человек создает себя, жертвуя и получая, теряя и обнаруживая. Так и вещи в Магазине обретали себя при помощи волонтеров, работавших в нем.

Одежда приобретала новый вид – пуговицы, заплатки, вышивки и аппликации, — небольшие детали, которые меняют образ и *даруют* новую жизнь. В одежду были вшиты «секретики» с фотографиями, цветами, записками. Художницы сравнивают платья с человеческим телом и человеческой историей. Зрители-покупатели, волонтеры могли перебирать платья, напитывать их образами, персонифицировать их и вести разговор с персонажем, который представлен каким-либо вестиментарным предметом. Предмет одежды, таким образом, становилсяместилищем памяти о человеке, который ее сделал, выявил. Через такую взаимосвязь вещи приобретали полноту, яркость своей собственной истории и делились ею со зрителями.

В 2014 году группа Фабрика Найденных Одежд объявила о завершении проекта, где сотворчество Глюкли и Цапли было главным и неизменным смыслом. Осенью прошлого года Глюкля, оставившая за собой деятельность ФНО, представила свою новую работу – перформанс-экскурсию «Сад Бдительных Одежд».

«Сад бдительный одежд». Проект «Сад Бдительных одежд» состоялся в сентябре 2015 в рамках фестиваля ТОК. В Лопухинском саду (на Петроградской стороне) были представлены платья-образы,

которые лежали на газонах под деревьями, висели на деревьях или уютно пристроились на берегу небольшого паркового озера. Кроме вестиментарных объектов в инсталляции участвовали «медиумы», которые подсоединялись к домам рядом с парком, при помощи длинных трубок с воронками-граммофонами на конце. Они прикладывали трубки к уху, слушали, что происходило в домах и передавали полученную информацию в виде статистического отчета. В саду из репродукторов звучал голос, читавший «Поэзию садов: к семантике садово-парковых стилей» Д.С. Лихачева, музыка, специально была создана композитором Владимиром Ранневым.

Такой *site specific* перформанс-экскурсия представляет собой переход от жизни к творчеству. Подготовительная работа к реализации проекта «Сад Бдительных одежд» состояла в том, что Наталья Першина-Якиманская (Глюкля) общалась с жителями Петроградской стороны: как со старожилами, так и с вновь прибывшими «поселенцами», в том числе с рабочими-гастарбайтерами, которыми в обычной повседневной жизни мало кто интересуется. Многие образы, которые появились у петербургской художницы после общения с жителями, были воплощены при помощи вестиментарных объектов — платьев-образов. Такие образы — полуодежды, полурастения, — были размещены в разных частях парка, в разных контекстах. Каждый образ имел свое имя и историю. Оба фактора влияли на выбор места для каждого объекта.

Как уже было отмечено, перформанс сопровождался звуковым сопровождением — чтением текстов из работы Д.С. Лихачева о садах и парках. Выбор был не случаен. Место проведения перформанса —

Лопухинский сад и дача В.Ф. Громова,<sup>77</sup> который, как известно, увлекался садоводством, в саду во времена В.Ф. Громова произрастало большое количество разнообразной, диковинной флоры. И этот факт послужил основой для «Сада Бдительных Одежд». Все имена платьев-образов, показанных в перформансе, представляли собой выдуманные растения с псевдо-латинскими названиями (*Secesid corum Migrantanovus*, *Ofelia-resistans* и т.д.). В полу-растениях полу-образах можно было рассмотреть основные типы жителей района и их социальных и психологических групп.

Проект явился результатом долгой работы с людьми, совершенно разными по статусу и социальному положению. Каждый объект в инсталляции выражал определенный тип человека. Полюбившийся ФНО жанр социального интервью, на основе которого делались работы группы, был также использован и в этом проекте. Глюкля поворачивает разговор таким образом, что интервьюер рассказывает вещи, которые обычно умалчиваются. Художница обращает внимание на внутреннее содержание, изнанку человеческого бытия, и через призму «сокровенного» разговора говорит обо всем обществе. «... все самое интересное происходит в <...> зазоре между человеком и обществом»<sup>78</sup>.

Представленные в виде вестиментарных предметов собирательные образы в проекте «Сад бдительных одежд» стали попыткой соединить личное и общественное. Предметы одежды,

---

<sup>77</sup> Василий Федулович Громов — купец, лесопромышленник, благотворитель, увлекался садоводством. В его саду выращивали большое количество разнообразных растений. *Gromovia pulchella* — растение из вида водных растений декодон был назван в честь В.Ф. Громова за заслуги и вклад в науку.

<sup>78</sup> Туркина О.В. Динамические пары: Пара Цапля и Глюкля <http://www.guelman.ru/dva/para17.html> (дата обращения 25.04.2016).

которые включены в инсталляцию, характеризуют социальные группы людей: пенсионеры, «мамочки», мигранты, чиновники, ученые.

Такая фигура, как Mater-veritas (Mater (лат) — мать), представлена зрителю в виде черного, короткого, свободного платья с небольшой вставкой с левой стороны. На вставке изображены герои популярного современного мультфильма «Маша и Медведь», самого любимого мультсериала российских детей. Таким образом было обозначено материнство персонажа. За последние несколько лет в России начался своеобразный бейби-бум. Можно сравнить насильственную врезку фрагмента в платье с демографическим всплеска. В экскурсии также подчеркнуто, что этот процесс является искусственно выведенным «нашими мичуринцами»<sup>79</sup>.

Предметы одежды для участников группы ФНО — это рамки человека, а также границы определенного сообщества людей. Через вестиментарное художница работает с внутренней основой личности и, таким образом, выстраивает индивидуальность человека. Такое взаимодействие с одеждой раскрывает обширное поле коммуникации. В современном потребительском мире наряды превращаются в установленный коммуникационный код, в творчестве группы ФНО одежда приобретает субъективную специфичность.

Искусство группы ФНО, по словам участниц, проникая в разные социальные среды, может помогать людям, а не только удовлетворять и украшать. Два проекта ФНО «Магазин Утопических Одежд» и «Сад Бдительных Одежд» показывает, как современное искусство может

---

<sup>79</sup> Цит. по видеозаписи экскурсии «Сад бдительных одежд» проходившая в Лопухинском саду в рамках фестиваля «Критическая Масса» <https://www.youtube.com/watch?v=avlMUuR8jis> (дата обращения 26.04.2016).



появиться из простого общения. В одном из своих интервью Глюкля и Цапля заметили, что они сами очень любят рассказывать истории. Возможно, такой подход к работе с людьми можно рассмотреть, как способ раскрепощения человека. Обычно люди не разговаривают с посторонними на личные темы, но, когда художник находит точку соприкосновения и сам даёт начало откровенному разговору, то собеседнику легче втянуться в беседу, раскрыться перед незнакомцем.

Для многих художников, работающих с предметами одежды, платья играют роль строительного материала для пространства, в котором работает или выставляется художник. Это пространство не только физическое, но и коммуникационное<sup>80</sup>. С помощью вестиментарных объектов Глюкля и Цапля, а позже Глюкля, рассказывают такие истории, которые не могут оставить равнодушными зрителя. Например, такие вещи, как пальто с написанным на подкладке стихотворением или пришитыми детскими ползунками. Таким образом, совершается попытка раскрыть проблему боли, отчаяния и разочарования и перевести отрицательные эмоции в положительный личный опыт. Художницы создают эфемерное искусство на чувственном уровне, которое нельзя увидеть и потрогать. Истории, которые рассказываются можно либо услышать, либо ощутить. Своими рассказами художницы заставляют звучать свои вестиментарные объекты разными голосами и на разных частотах.

---

<sup>80</sup> Диалог с посетителями также выстраивает художница Анастасия Кизилова. Её проект УХ! («Униформа для художника») направлен на коммуникацию с арт-сообществом. В отличие от работ ФНО, этот проект затрагивает неординарные отношения исключительно в художественной системе. Еще один проект А. Кизиловой «Суккулентотерапия» - художница выращивает кактусы в своеобразных коконах – белых халатах, которые являются как бы оберегающими элементами. С одной стороны, это материнская теплота, с другой техническая «медицинская» забота врача-биолога.

Одежда на всех уровнях экспозиции и этапах показа представляет собой интересный опыт «переиначивания» и «перепридумывания» историй и случайностей неведомого, чужого бытия. Вестиментарные объекты обладают способностью побуждения зрителя к рефлексии и переживанию, а также позволяют «достучаться» до зрителя, и до их самых неожиданных и тщательно скрытых эмоциональных переживаний.

#### **2.4 «Является ли мода искусством?»**

В культуре современного мира вестиментарные предметы имеют огромное значение, проникая в несвязанные с ней области, и усиливают изменения. Согласно Г. Зиммелю, в этом состоит усиление психологической черты времени. Наш внутренний темп нуждается в постоянном уменьшении временных периодов в смене впечатлений, «акцент раздражения всё больше сдвигается с его субстанционального центра к началу и концу»<sup>81</sup>. Это проявляется в незначительных деталях, например, замены одного популярного предмета другим, (узкий или широкий галстук, галстук бабочка и т.д.) и зависит от силы привлекательности, психологической зависимости, от таких дихотомий, как начало и конец, приход и уход новизны. В «Лекциях по эстетике» Г. Гегель также затрагивал тему темпоральности в вестиментарной моде. Её разумность следует видеть в том, что она осуществляет право вновь и вновь изменять преходящее и временное<sup>82</sup>.

Быстрые изменения в одежде также могут быть объяснены скукой и жаждой новых впечатлений. Человек по природе своей

---

<sup>81</sup> Зиммель Г. Избранное. М., 1996. С.268.

<sup>82</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т.2. СПб., 1999. С.123.

стремится к постоянной трансформации. Считается, что только ускорение развития может дать преимущество перед другими. Вестиментарная мода диктует свои, быстро сменяющиеся друг друга, законы. Однако, в отличие от искусства, невозможно коренным образом изменить фундаментальные понятия вестиментарности. В сфере моды классические, испокон веков известные детали одежды переделываются и выдаются за современные. Например, никто не в состоянии изменить роль и функцию рукава, он останется таким, каким был прежде. Но при помощи новых методов конструирования деталей отделки возможно получить нечто совершенно авангардное. Как, например, в последней коллекции Vetements, где рукава изделий гипертрофированно увеличены, словно у смирительной рубашки. Темпоральность вестиментарной моды – вопрос, который волнует исследователей, а также является доводом в пользу второстепенности одежды как произведения искусства. Однако, это качество предмета одежды раскрывает функцию посредника во времени и пространстве. Зиммель пишет о моде так: «Бытие и небытие, не является проблемой моды, она есть одновременно и бытие, и небытие, находится всегда на водоразделе между прошлым и будущим и, пока она в расцвете, дает нам такое сильное чувство настоящего, как немногие другие явления»<sup>83</sup>.

Примером связи моды и искусства может послужить также и реакция, отношение зрителя-потребителя. Проблема в том, что увиденное вызывает удовольствие, которое не имеет отношения к действительному владению. Этот пример схож с тем, как человек

---

<sup>83</sup> Зиммель Г. Указ. соч. С.275.

чувствует произведение искусства. Зритель просто испытывает счастье от процесса созерцания, а оно в свою очередь зачастую не связано с владением. Владение порождает зависть и обуславливает социальное разделение. Но в любом случае, увиденное не оставляет нас безразличными. Поэтому мода, как считает Г. Зиммель, представляет собой умиротворяющий фактор, особый шанс преобразить дурные свойства зависти.

Мода, как и искусство, зависит от мнения и отношения к ней. Оба феномена представляют предметы «внешнего созерцания», которые могут оказаться сформированными в произведениях искусства.<sup>84</sup> И если Терри де Дюв, считает, что искусством может быть всё, что названо «это искусство», то у Г. Зиммеля другое мнение. Он считает, что не все действительные предметы могут именоваться искусством: «Суверенитет искусства над действительностью отнюдь не означает, <...>, способность одинаково вводить в свою область все содержания бытия»<sup>85</sup>.

Со времен Ч. Ворта кутюрье позиционируют себя творцами. Это выражалось в свидетельствовании наличия неоспоримого таланта, а также творческой узнаваемой индивидуальности. Благодаря Ч. ВОРТУ одежда стала олицетворением бесконечного изменения и отказалась от своих традиций. И если, как считает Т. Де Дюв, нужно быть постсовременным, чтобы быть современным, и в искусстве это может снискать больше положительных реакций, то в случае с модной одеждой подобные революционные тенденции могут задеть и оскорбить чувства современников гораздо сильнее. «Совершенная

---

<sup>84</sup> Зиммель Г. Указ. соч. С.285.

<sup>85</sup> Зиммель Г. Указ. соч. С.290.

мода строится на парадоксах: ее бессознательность (со стороны потребителя) усиливает работу сознания, её безумства благоприятствуют развитию духа терпимости, её мимикрия способствует развитию индивидуализма, её легкомыслие – почитанию прав человека»<sup>86</sup>.

Вестиментарная мода, так же как и искусство, не может нравиться всем. Кто-то может быть поклонником импрессионизма, в то время как другие стоят напротив «храма искусств» с плакатами «Господь ненавидит Ренуара»<sup>87</sup>. На арене моды также в течение веков вспыхивали волны протестов и негодований по поводу современной моды.

Главный аргумент в признании, что мода является искусством — визуальная красота, воплощением которой может быть одежда, считает искусствовед Энн Холландер. Вестиментарные предметы могут быть рассмотрены, как вид искусства, который занимается не только объектами, но и создает определенные образы. Общим для искусства и моды является то, что оба эти понятия являются составляющими частями визуальной культуры, для которых важны форма, цвет и фактура. В своей работе «Взгляд сквозь одежду» Э. Холландер также обращает внимание на то, что одежда играет не последнюю роль в непрерывном творении разнообразными произведениями изобразительных искусств, процесса «идеализирующего визуализацию»<sup>88</sup>. Из этого следует, что воспринимать и изучать вестиментарные объекты нужно в том же ключе, что и картину или

---

<sup>86</sup> Липовецкий Ж. Указ. соч. С.19.

<sup>87</sup>В октябре 2015 года в Бостоне прошел «пикет» против того, что полотна О. Ренуара находятся в музее. Эта акция была организована Максом Геллером возле Музея Изобразительных Искусств.

<sup>88</sup> Холландер Э. Указ. соч. С.395.

скульптуру, где одежда выступает не как дополнительный материал, а как «связующее звено в традиции порождения образов»<sup>89</sup>.

Сун Бок Ким в своей статье «Является ли мода искусством?» в попытке разобраться с этим вопросом ссылается на мнение М. Будро, который утверждает, что это две разные области. Такое понятие, как приватность, характерно исключительно для искусства, так как связано только с личностью того, кто создает произведение. Само по себе определение несколько неоднозначно. Встает вопрос, куда в этой системе «произведение искусства — личность (художник)» должны быть поставлены музей/галерея, критик, куратор, заказчик? В отличие от искусства вестиментарная мода публична, так как она является продуктом сотрудничества модельера, производителя и потребителя (тем, кто носит одежду). Стоит отметить, что некоторые произведения искусства также рождаются исключительно для публичного пространства, не говоря о том, что предметы искусства до сих пор могут делаться на заказ. Так, например, Данель Бюрен создает свои произведения, которые никак не могут быть отделены от сопричастности публики. Его непрерывное «полосатое» произведение, никак нельзя назвать приватным. Он рисует полосы на тротуарах, вагонах поездов, ставит полосатые круглые тумбы на площади перед Пале Рояль. Безусловно, его работы не институциональны, музеи и галереи не могут иметь к его произведениям никакого отношения, но критическая мысль и суждения того, кто видит эти полосы, вряд ли могут пройти мимо Д. Бюрена.

---

<sup>89</sup> Там же. С.15.

Еще одно замечание М. Будро на которое опирается С.Б. Ким, что одежда, в отличие от произведения искусства, взаимодействует между тем, кто носит одежду, и тем, кто смотрит на нее со стороны. Было бы странно утверждать, что зритель в музее или галерее, а, возможно, и на public-art проектах, не может взаимодействовать с произведением или художником. Многочисленные акции и перформансы художников и художественных групп также призывают к участию зрителей. Если художник, можно представить себе и такую ситуацию, совершенно не взаимодействует с публикой, не ждет от нее реакции, он ждет зрителя, наблюдателя. Искусство невозможно без того, чтобы не быть созерцаемым или наблюдаемым.

Еще одно утверждение, которое уже приводилось выше и которое должно свидетельствовать о кардинальных различиях между областями моды и искусства, — темпоральность обоих явлений. «Искусство вечно, в то время как модные модели мимолетны»<sup>90</sup>. Однако то, что вестиментарным предметам присуще постоянное движение к новизне, является основным положением модернистского и постмодернистского искусства. Новаторские идеи, перманентная вариативность и миф о новизне — это то, к чему постоянно апеллируют модернистские и постмодернистские сюжеты.

Поэтому ответ на вопрос «Является ли мода искусством?» очень субъективен и зависит только лишь от автора произведения, модели или выставки. Так как вестиментарный объект междисциплинарный и многогранный, его можно повернуть в любом направлении для достижения той или иной цели. Социальные, гендерные, политические

---

<sup>90</sup> Ким С.Б Указ. статья. С.38.

культурологические коды могут быть отражены в такой обычной повседневной вещи, как одежда. Это видно в работах ФНО, фотографических сериях Синди Шерман, войлоках Йозефа Бойса, гигантских инсталляциях Беверли Семмес и крошечных вещах Чарльза Ледрея. Выставляя или используя одежду как медиум, кураторы и художники обретают портрет выставок или собственный портрет, свою идентичность, другое тело, которое может выходить за рамки художественного высказывания.



## Заключение

В настоящем исследовании рассмотрены и проанализированы формы присутствия элементов костюма в пространствах музеев и галерей во второй половине 20 – начале 21 веков. Кроме утилитарных функций вестиментарных предметов, в ходе работы были выявлены и проанализированы эстетические, исторические и художественные стороны. В течение своей «жизни» одежда может изменить свой статус, и из обычного платья превратиться в произведение искусства. Так может произойти и по причине выявления определённых эксклюзивных характеристик (например, платье от Worth или Dior) либо в ситуации, когда оно было создано или «переосознано» художником (как в случае с ФНО Магазин Утопических Одежд). И в том и в другом случае одежде присваивается эстетическая ценность произведения искусства. Можно сделать предположение, что одежда становится «точкой» герменевтического, общественного, культурного обмена.

Вестиментарные предметы, наравне с жестами, телом, языком, обладают способностью передавать любую информацию, которую хочет транслировать его обладатель или создатель. Платье в витрине академического музея становится историческим объектом, который рассказывает о традиционной культуре, техническом прогрессе, вкусе и стиле времени, нормах морали и права, политической и социальной ситуациях. Такой объект позиционируется, как нарратив, который можно интерпретировать в любом направлении – историческом, культурном, традиционном и т.д.

С другой стороны, одежда может быть представлена, как часть культурной коллективной памяти, которую человечество пытается сохранить и, поэтому музеи закупают предметы одежды, а художники работают с ней, как с эйдетическим образом, который можно передать Другому. Нематериальность таких образов способствует расширению границ сознания и воображения.

Вестиментарные мода, как и искусство – пространство «игры». Оба явления скрывают за собой истинное «я» художников, которые в 20 веке довольно часто обращались к теме одежды, и много внимания уделяли костюму и внешнему виду. Они использовали костюм, и как средство для того, чтобы выделить человека из толпы, и как эстетический метод. Для многих современных художников предметы одежды, играют роль строительного материала для пространства, в котором работает, живет или выставляется художник.

Представляя предмет одежды в витрине, кураторы стремятся показать зрителю образы из прошлого, которые приоткрывают зрителю тайну. Одежда в выставочном пространстве – это визуализированная связь между облачением и облаченным. Экспонируемые вестиментарные объекты могут рассматриваться как попытка показать красоту, знакомую каждому, но не замечаемую. Беньямин считал, что одежда – это то, что скрывает тайну, для того чтобы её раскрыть.

Современная критика, до недавнего времени<sup>91</sup>, старалась не замечать вестиментарности в контексте искусства, так как одежда носит второстепенный, вспомогательный характер. Но в нашем обществе, где время стремительно бежит вперед, не давая возможности

---

<sup>91</sup> В 2014 году в издательстве Bloomsbury вышла книга Fashion writing and criticism, где рассматриваются эстетические и критические вопросы в контексте вестиментарной моды.

остановиться, необходим такой перцептивный источник, который может относительно легко читаться. Рефлексивность, способность расшифровывать (социальные) знаки и символы – это то, что присуще нынешнему обществу. Вестиментарные предметы участвуют в формировании у посетителя образов усиливают впечатление от идеи создателей и организаторов выставки. Таким образом, одежда соприкасается с вопросом о самоидентификации личности.

По итогам исследования нескольких рассмотренных в работе случаев представления одежды, как выставочного объекта в контексте модной индустрии и мира искусства, можно сделать вывод, что одежда как эстетическое выражение нашло свое место в экспозиционном поле. Вестиментарные объекты широко используются художниками и как средства для создания произведения искусства, и как способ выделения себя, что тоже может быть рассмотрено, как некое художественное высказывание. Дизайнеры одежды «пользуются» произведениями искусства, как источником вдохновения, используют художественные приемы, такие как перформансы, видео-арт, site-specific показы. Способность предметов одежды принимать любые коды, интонации и интерпретации позволяет художникам, которые работают с человеческим телом, и модельерам по-новому представлять человеческую натуру и делать с ней то, что с реальным телом делать недозволено в силу моральных и этических причин. Одежда – это способ мифологизировать и идеализировать повседневное пространство. И в то же самое время – средство для того, чтобы вписать свою легенду и совершенное/идеальное «я» в реальность.

Такая дихотомия вестиментарных знаков позволяет предметам одежды получить статус художественного объекта, способного транслировать происходившее и впитывать происходящее.

## Список использованных источников и литературы

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Респ., 2001. 526с.: ил.
2. Азархи С. Модные люди. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха., 2012. 376с.
3. Андреева Е. Всё или Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 2-е изд.; испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 582с.: илл.
4. Артюх. А. Глюкля и Цапля: «Преодолевать страх – это мы любим» // Искусство Кино2008. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/n8-article21> (дата обращения 03.04.2016)
5. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Амфора, 2007. 346с.
6. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкин М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 152с.
7. Беньямин В. Сюрреализм: Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции / пер. с нем. И. Болдырев // Новое литературное обозрение. М.: 2004. № 68. С. 5-17
8. Бенямин В. Озарения / пер Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Матис, 2000. 376с.
9. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ad Marginem, 2014. 96с.: илл
10. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. 269 с.
11. Борисенко Д., Марантиди Л. Корсун О. Гарри Асса: Знаковый художник советского андергаунда — от первого лица и в

- рассказах друзей // W-O-S. 2012. URL: <http://w-o-s.ru/visual/assa>  
(дата обращения 03.04.2016)
12. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного / пер. с фр. Ю.В. Марковой // НЛО. М.: Новое литературное обозрение, 2003. №60. С.17-29
  13. Вайнштейн О. Интервью с Андреем Бартеневым. Веселая наука перформанса или [www.bartenev.ru](http://www.bartenev.ru) // Теория Моды. Одежда. Тело. Культура. М.: Новое литературное обозрение, 2006-2007. Вып. 2. С 31-58
  14. Власов В. Лукина Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005. 320с
  15. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 2х тт. СПб.: Наука, 1999. 603 с.
  16. Гройс Б. куратор как иконоборец / Политика поэтики: [сб. ст]. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 115-127
  17. Гомбрих Э.Г. История Искусств. М.: Искусство – XXI век, 2014. 688с.: илл.
  18. Дагган Дж.Г. Величайшее шоу мира: взгляд на современный показ мод и их связь с искусством перформанса // Теория Моды. Одежда. Тело. Культура. М.: Новое литературное обозрение, 2006-2007. Вып. 2. С 31-58
  19. Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности / пер. с фр. А. Шестаков. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 192с.
  20. Демшина А.Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX — начало XXI вв. СПб.: Астерион, 2009. 106 с

21. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. с франц. А Шестаков. СПб. Наука, 2001. 263с.: илл.
22. Ефимова Н. Мода в музее: история и стратегии репрезентации // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. М.: Новое литературное обозрение, 2015-2016. Вып. 38. С.
23. Зиммель Г. Избранное. Т2. Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. 607с.
24. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. / Сочинения. В 6 т. М.: Мысль, 1966. С. 489 - 490
25. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 367с.
26. Ив Сен-Лоран Глазами Ив Сен-Лорана [альбом] / сост. Леви Б.-А. Париж.: Эршер, 1986. 226с.: илл.
27. История моды с XVIII по XX век. Коллекция Института костюма Киото. М.: АРТ-РОДНИК., 2003. 736с.
28. Ким С.Б. Является ли мода искусством? // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Вып. 32. С. 29-57
29. Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C, 2015 432с.: илл.
30. Килошенко М. И. Психология моды: Учебное пособие / СПГУТД СПб.: 2000. 320с.: илл.
31. Лебедева Ю. Авангардная мода «новой волны» в эпоху перестройки Арт-гид. 2015. URL: <http://artguide.com/posts/516-avanghardnaia-moda-novoi-volny-v-epokhu-pieriestroiki?page=213> (дата обращения 04.04.2016)

32. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний Эллинизм // Библиотека Фонда содействия психической культуры. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/lose005/index.htm> (дата обращения 5.04.2016)
33. Липовецкий Ж. Империя Эфемерного: Мода и её судьба в современном обществе / пер. с франц. Ю. Розенберг. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 336с.: илл.
34. Лорек Х. Де/конструкция моды / Мода деконструкции: фотографии Синди Шерман // Теория Моды. Одежда. Тело. Культура. М.: Новое литературное обозрение, 2015. Вып. 36. С. 61-84
35. Миллер З. Является ли мода искусством? // Теория Моды. Одежда. Тело. Культура. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Вып. 32. С. 59-80
36. Мода в контексте культуры: сборник статей Второй науч.-практ. конф. Вып. 2 под ред. / Г.Н.Габриэль. СПб.: СПбГУКИ, 2007. 184с.
37. Мода и искусство / Ред. Гечи А., Караминас В./ Пер. с англ. Е. Демидовой (введение, гл.1–6), Е. Кардаш (гл.10–17), Т. Пирусской (гл.9), Р. Шмаракова (гл.7, 8) М.: Новое литературное обозрение, 2015. 272с.: илл.
38. Платон, Государство / Платон; пер. с древнегреч. яз., введ. и коммент. проф. С.-Петербур. духов. акад. В.Н. Карпова. - Изд. 3-е. М.: URSS ЛИБРОКОМ, 2012. 531 с



39. Платон, Пир / Платон; Пер. с древнегреч. С.К. Апта [Коммент. В.Ф. Асмуса]. СПб.: Б-ка "Звезды" Инновац.-творч. об-ние "ИнТОС", 1992. 63 с.
40. ПУАРЕ - КОРОЛЬ МОДЫ / Амелёхина С., Асакура М., Болтон Э., Госс Дж., Гроссиор С., Дэвис М.Э., Кирсанова Р., Кода Х., Реннол К. [альбом] М.: Азбука, 2011. 308с.
41. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапницкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. 263с.
42. Туркина О.В. Динамические пары: Пара Цапля и Глюкля. Интервью Олеси Туркиной. // Галерея Марата Гельмана. URL: <http://www.guelman.ru/dva/para17.html> (дата обращения 03.04.2016)
43. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). М.: Д. Аронов, 2005. 318 с.
44. Фабрика Найденных Одежд / ФНО. Утопические союзы. М.: Московских музеев современного искусства, 2013. 120с.: илл.
45. Филиппова Е. Контркультура СССР Гурьянов, Баснер и другие вспоминают Гарика Ассу. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/garik-assa-rip/> (дата обращения 03.04.2016)
46. Фридлиндер М. Об Искусстве и знаточестве/ Пер. с нем. М.Ю. Кореновой. СПб.: Андрей Наследников, 2001. 205с.
47. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / пер. с англ. В. Михайлина. М.: Новое литературное обозрение, 2015 576с.: илл.

48. Шляхтина Л. М. Основы музейного дела. СПб.: высшая школа, 2005. 183с.
49. Эрнер Г. Жертвы Моды? Как создают моду и почему ей следуют / пер. с франц. Н. Кисловой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2008. 272с.
50. Из интервью с Сальвадором Дали. // Dali XX век глазами гения  
URL: <http://www.dali-genius.ru/Aphrodisiac-Dinner-Jacket.html>  
(дата обращения: 09.03.2016)
51. Balla G. Futurist Manifesto of Men's Clothing. 1913 URL:  
<http://dekorera.tumblr.com/post/3212646425/futurist-manifesto-of-mens-clothing-by-giacomo> (дата обращения 10.03.2016)
52. Bolton A. Alexander McQueen. Savage Beauty. [album]. New Haven, London.: Yale University press, 2011. p.240
53. Braun E. Futurist Fashion: Three Manifestoes. // Art Journal, Vol. 54, No. 1. pp. 34-41 // JSTOR. URL: <http://www.jstor.org/stable/777504>
54. Danto A. The Artworld // The Journal of Philosophy Vol. 61, No. 19 // JSTOR. URL: <http://www.jstor.org/stable/2022937> (дата обращения 15.04.2016)
55. Fahr-Becker G. Wiener Werkstaette. Koln.: TASHEN, 2008. 240p.: ill.
56. Gajanan M. 'Renoir sucks at painting' movement demands removal of artist's work. // The Guardian. 2015 URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/06/renoir-sucks-at-painting-protest-boston-max-geller> (дата обращения 25.03.2016)
57. Martin R. Fashion and Surrealism: [album]. London.: Thames and Hudson, 1996. 239p.

58. Martin R. Wordrobe. New-York.: Metropolitan Museum of Art, 1997. 25p.
59. Martin R. Cubism and Fashion. New-York.: Metropolitan Museum of Art, 1998. 186p.
60. McNeil P., Miller S. Fashion Writing and criticism. New-York.: Bloomsbury, 2014. 152p.
61. Menkes S. Gone global: Fashion as Art? // The New-York Times. 2011. URL: [http://www.nytimes.com/2011/07/05/fashion/is-fashion-really-museum-art.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2011/07/05/fashion/is-fashion-really-museum-art.html?_r=1) (дата обращения 25.03.2016)
62. Menten T. Advertising art in the Art Deco style [an album]. New-York.: Dover Publications, INC., 1975. 343p.
63. Miglietti F.A. Le Choc du Chic. Conversation sur la mode. Milano.: SKIRA, 2006. 305p.
64. Root R.A. Fashion Writing // JSTOR URL: <http://www.jstor.org/stable/10.79/j.ctttstv2.8> (дата обращения 18.03.2016)
65. Saillard O., Zazzo A. Paris Haute Couture [an album]. Paris.: Flammarion, 2012. 288p.