

# Содержание

Вступление.....	8
<b>Глава 1.....</b>	<b>20</b>
1.1 Дизайн одежды, ручное ремесло и промышленная культура.....	20
1.2 Искусство против дизайна. Дизайн против моды. Креативная индустрия против – ? .....	31
1.3 Дизайноведение – знание для дизайна, благодаря дизайну и о дизайне .....	37
1.4 Генеалогические аспекты власти теории (модного) дизайна. ....	44
1.5 Мода и теория дизайна .....	50
1.6 Видимый и невидимый дизайн.....	54
<b>Глава 2.....</b>	<b>58</b>
2.1 Имидж-билдинг как результат коммуникации.....	58
2.2 Мода как посредник коммуникации.....	65
2.3 Могут ли говорить внешний образ и логотип? .....	69
2.4 Знаки отличия, логотипы, униформа .....	73
2.5 Медиа – научный взгляд на исследования дизайна одежды .....	76
2.6 Коммуникация и иммуникация – смена моды и портативные устройства .....	84
<b>Глава 3.....</b>	<b>94</b>
3.1 Модное поведение как социологический феномен .....	94
3.2 Социологическая критика дизайна одежды .....	104
<b>Глава 4.....</b>	<b>109</b>
4.1 Мода как синоним временности – теория систем....	109
4.2 Масс-медиа – массовая мода .....	115
<b>Глава 5.....</b>	<b>122</b>
5.1 Психокультуральный эффект античного костюма .....	122

5.2 Амур и Психея и мода XXI-го столетия .....	126
<b>Глава 6</b> .....	132
6.1 Этно-тренды и антропо-мода .....	132
6.2 Антропологическое сравнение методов конструирования в области дизайна одежды .....	141
<b>Глава 7</b> .....	146
7.1 Конструирование одежды и гендер .....	146
7.2 От дегендеризации одежды к редизайну желаний .....	157
7.3 Гендер модного дизайна .....	165
7.4 Гегемонистские «истории в картинках» – дизайн гендера, пола, расы, класса и прочего .....	172
7.5 Галстук и дресс-код .....	180
7.6 Политическое пространство власти как центр моды .....	182
<b>Глава 8</b> .....	195
8.1 Мораль, дресс-код и общественное устройство .....	195
8.2 Европейская мода и ценности .....	200
8.3 Этика и «экомода» .....	203
8.4 Дизайн, производство и потребление как этические проблемы .....	210
<b>Глава 9</b> .....	222
9.1 Человеческие мерки как дизайнерская парадигма .....	222
9.2 Чрезмерная новизна модерна и мода .....	228
9.3 Практичная, защитная одежда и наслаждение дискомфортом .....	233
<b>Глава 10</b> .....	238
10.1 Мода как западный фетиш – Fashion facere.....	238
10.2 Фетишизировать новое.....	242
Список литературы .....	250

# ГЛАВА I

---

## 1. 1 Дизайн одежды, ручное ремесло и промышленная культура

**Т**радиционно «дизайн», как эскиз, набросок, план, чертеж определяет форму и внешний вид продукта, а также способ его изготовления для массового производства. Британия считается страной, давшей нам в равной мере индустриализацию и дизайн, страной, утвердившей свое экономическое господство, которое оспаривали конкурирующие «западные» нации, в постоянном соперничестве за лидерские позиции в сфере дизайна. На связанный с этим международный дискурс о дизайне в первые годы «примерно между 1880 и 1910, повлиял конфликт, противопоставлявший декоративно-прикладное искусство промышленности, а также дебаты об орнаменте и стиле», а «в последующие тридцать лет – антиномия массового производства и (ручного) ремесла, серийного производства и оригинальных изделий».<sup>1</sup> В 1851 году открылась *Великая выставка промышленных работ* в лондонском *Хрустальном дворце*<sup>2</sup>, которая и стала началом борьбы колонизированных стран за всемирное господство в сфере производства «изысканных» промышленных изделий. Это событие явилось серьезной попыткой успешного объединения современной промышленности и промышленного дизайна. Открывшиеся после выставки *Королевский колледж ис-*

---

<sup>1</sup> Фишер/Гамильтон 1999, стр. 7.

<sup>2</sup> Великая выставка промышленных работ всех народов (англ.: The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations). Проходила в лондонском Гайд-парке с 1 мая по 15 октября 1851 года. Для ее проведения был построен так называемый Хрустальный дворец (англ. – Crystal Palace) (прим. пер.).

искусств и Музей Виктории и Альберта<sup>1</sup>, приобрели характер всемирных эталонов.<sup>2</sup> Куратор всемирной выставки, а позднее основатель Музея мануфактур<sup>3</sup>, – первого музея дизайна в мире, – Генри Коул, разработал концепцию образования для дизайнеров, принимал участие в учреждении первого периодического издания о дизайне, которое, в отличие от обращенных в прошлое утопий Джона Рескина и Уильяма Морриса<sup>4</sup>, фокусировалось на запросах и будущих возможностях индустриализации. Вообще формирование группы промышленных дизайнеров тесно связано с социально-политическим аспектом. Новое «направление в дизайне» с 1830-х было нацелено на то, чтобы «поощрять развитие чувства вкуса у «огрубевшего» рабочего населения». Это должно было осуществиться благодаря производству изделий со вкусом. Однако казалось, что на хороший вкус<sup>5</sup> необходимо влиять не через рассудок, поскольку в конечном итоге он основывался на «чувственных фактах»<sup>6</sup>. Согласно *Избранному комитету искусств и мануфактур*<sup>7</sup>, сформировать вкус можно было посредством «восприятия классических произведений искусства»<sup>8</sup>, что позволило с педагогической точки зрения объединить искусство и дизайн. Однако эту стратегию не считали достаточно эффективной для того, чтобы в необходимой мере воспитывать общественный вкус английских рабочих/ масс населения и поощрять людей ценить «эле-

<sup>1</sup>(англ.) – Royal College of Art (переименован в 1896. До этого времени (с 1837 года) – Государственная школа дизайна); (англ.) – Victoria & Albert Museum (прим. пер).

<sup>2</sup>см. Летаби, 1999, стр. 35.

<sup>3</sup>Первоначальное название Музея Виктории и Альберта. В 1857 году музей «переехал» в Южный Кенсингтон и стал называться Музей Южного Кенсингтона (англ. – South Kensington Museum) (прим. пер).

<sup>4</sup>У. Моррис – лидер, Дж. Рескин – участник движения «Искусства и ремесла» (англ. – Arts&Crafts). Основано на программе прерафаэлитизма; идеализировали творчество ремесленников средневековья, противопоставляя его массовому машинному производству времен капитализма. Цель: сблизить искусства и ремесла. Занимались ручной выработкой декоративно-прикладного искусства (прим. пер).

<sup>5</sup>К вопросу о «хорошем» или «плохом» вкусе в дизайне, ср., например, работу Хайнца Хирдины «Жизнь безвкусна», работы Кристофа Менке и Изабель Грау в подборке «Тексты по искусству. Вкус». (ориг.: Texte zur Kunst. Heft 75: Geschmack (Taste), прим. пер.), а также текст Бита Шнайдера в издании «Дизайн – вкус и китч». См. Грау 2009; Хирдина 2008, стр. 57–63; Менке 2009; Шнайдер 2005, стр. 229–234.

<sup>6</sup>см. Ротермунд, 2012, стр. 86.

<sup>7</sup>создан в 1835 г. в Британии.

<sup>8</sup>см. Ротермунд, 2012, стр. 86.

гантный дизайн». Последовательно осуществить это желание смогли мировые выставки 19-го века, которые представляли собой крупные события колониального империализма. С этой целью художникам, архитекторам и дизайнерам международного уровня было предложено разработать модели, соответствующие потребностям промышленности и сделать качество продукции массового производства конкурентоспособным с ремесленными изделиями. Комитет, созданный для экономических целей Англии, который должен был представлять «индустрию искусства» – интересы художников и владельцев фабрик – пришел к следующему выводу: «Наряду со вкусом и потребительскими привычками» существует третий аспект, вызывающий трудности, – а именно мода. Она систематически разрушает успех стандартов вкуса. Линия фронта, где происходят «мысленные» сражения, такова: «здесь искусство и вкус – там мода»<sup>1</sup>.

Тем не менее, «мода» с самого начала была востребована на мировых выставках. Свои модели успешно представляли такие кутюрье, как Чарльз Фредерик Уорт, чьи работы занимали призовые места как в Лондоне, так и позже в Париже в 1855 году.<sup>2</sup> В Париже, вместе со своей женой Мари Августин Фернет и шведским деловым партнером Отто Бобергом он, как англичанин, преследовал долгосрочную стратегию успеха, искал близости с императорским двором Наполеона III. В результате в 1860 году он заполучил в клиентки Евгению, «французскую императрицу».<sup>3</sup> Сопутствующее этому внимание позволило дому моды *Уорта и Боберга*<sup>4</sup>, начиная с 1857/58, утвердиться в качестве современной придворной швейной мастерской, так как они одними из первых стали оставлять имя производителя на этикетках сшитых ими платьев. Уорт индустриализировал высокую моду (кутюрье) и делал копии для продажи экспортных моделей. Таким образом, он смог надолго связать себя, с одной стороны, с европейской аристократией и необычайно дорогими индивидуальными изделиями, а с другой – с представителями крупной англо-американской буржуазии и дешевыми моделями. Создание бальных платьев для императрицы Евгении по слу-

<sup>1</sup> там же, стр. 87.

<sup>2</sup> см. без составителя: Хеннеси, 2012, стр. 199.

<sup>3</sup> см. Шупписсер, 1961, стр. 172.

<sup>4</sup> англ.: Worth & Bobergh (прим. пер.).

чаю торжеств в честь открытия Всемирной выставки в Париже в 1867 году стало символом расцвета карьеры Уорта.<sup>1</sup> Чтобы утвердить свой имидж «Гранд Кутюрье», эксцентричный образ человека искусства, который не соответствует образу обычного портного/*кутюрье*, он одевался в стиле Рембрандта или сказочного короля.<sup>2</sup>

Традиционная система ценностей, принятая в мире искусства, промышленного дизайна и дизайна одежды, основана, среди прочего, на институционализации соответствующих учебных заведений. В отличие от автономного искусства, дизайн всегда имел непривилегированный статус и находился в функциональных зависимостях, а в отношении других дизайнерских дисциплин дизайн, или конструирование одежды, продолжал оставаться несамостоятельной дисциплиной в открытых учебных заведениях университетского типа, сменив статус только в середине XX века. Это в равной степени относится к *правительственным Школам дизайна* Глазго и Лондона<sup>3</sup>, венской императорско-королевской Школе искусств и ремесел, позднее – Баухаусу в Веймаре, Ульмской школе дизайна и т. д. Большинство образовательных учреждений, где преподавали дизайн одежды, находились в XIX и XX веках за пределами национального сектора высшего образования, причем не только в немецкоязычных странах. Но хотя слово «мода» в послереволюционной России табуировалось, учебные дисциплины дизайна одежды, были довольно распространены в ИНХУКЕ, Государственном институте художественной культуры в Москве, местном ВХУТЕМАСе<sup>4</sup>, а также «свободных мастерских».<sup>5</sup> Производство промышленных товаров таких, как одежда, должно было делать вклад в «формирование социалистической среды» как «промышленная эстетика».<sup>6</sup> В художественном развитии функциональных, практических и эстетических потребностей одежды для народных масс, которая была протестом против феодальной идеологии *от-кутюр*, участвовали такие дизайнеры, как, например, Александра Экстер, Надежда Ламанова,

<sup>1</sup> см. де Марли, 1990, стр. 49.

<sup>2</sup> см. Коулман, стр. 10 и см. выше Хеннесси, 2012, стр. 199.

<sup>3</sup> англ. Government School of Design (прим. пер.).

<sup>4</sup> Институт художественной культуры и Высшие художественно-технические мастерские соответственно (прим. пер.).

<sup>5</sup> см. Папе, 2008, стр. 75 и сл.

<sup>6</sup> см. Тиль, 1979, стр. 137. стр. 148 и сл.