

Научный журнал «Костюмология» / Journal of Clothing Science <https://kostumologiya.ru>

2021, №1, Том 6 / 2021, No 1, Vol 6 <https://kostumologiya.ru/issue-1-2021.html>

URL статьи: <https://kostumologiya.ru/PDF/07IVKL121.pdf>

DOI: 10.15862/07IVKL121 (<http://dx.doi.org/10.15862/07IVKL121>)

Ссылка для цитирования этой статьи:

Петушкова Г.И., Смирнова В.Е. Индустрия моды: путь к устойчивому развитию или новое ускорение? // Научный журнал «Костюмология», 2021 №1, <https://kostumologiya.ru/PDF/07IVKL121.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ. DOI: 10.15862/07IVKL121

For citation:

Petushkova G.I., Smirnova V.E. (2021). Fashion industry: a transition to sustainability or a new acceleration? *Journal of Clothing Science*, [online] 1(6). Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/07IVKL121.pdf> (in Russian) DOI: 10.15862/07IVKL121

УДК 687.1; 7.012

ГРНТИ 18.11

Петушкова Галина Ивановна

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва, Россия
Профессор кафедры «Дизайна костюма»
Доктор искусствоведения, профессор, член союза дизайнеров России
E-mail: galina-petushkova@mail.ru
РИНЦ: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=906201

Смирнова Вера Евгеньевна

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва, Россия
Аспирант кафедры «Дизайн костюма»
Магистр медиакоммуникаций
E-mail: info@nlamanova.ru

Индустрия моды: путь к устойчивому развитию или новое ускорение?

Аннотация. Сегодня индустрия моды остро переживает кризис, вызванный тем, что она не справляется со всё возрастающими скоростями производства новых идей и продукции, при этом парадоксальным образом сталкивается с перепроизводством, уроном окружающей среде, объёмами продукции, которая морально устаревает значительно раньше, чем становится непригодной для использования. Поэтому на сегодня одной из главных целей для игроков рынка стало достижение устойчивого развития индустрии моды с применением инноваций, которые помогли бы преодолеть или значительно снизить негативные проявления.

Цель статьи – ответить на вопрос, возможно ли с помощью инноваций замедление всё возрастающих скоростей в индустрии моды для достижения её устойчивого развития. Авторы рассматривают моду как наиболее характерный феномен культуры общества модерна и постмодерна, поэтому, чтобы дать ответ на этот вопрос, анализируют её в контексте теорий, описывающих закономерности развития модернистского общества.

Данная статья предлагает рассмотреть всё возрастающее ускорение индустрии моды с позиции одной из современных теорий культуры общества модерна, происходящей из так называемой школы Иоахима Риттера, основные идеи которой звучат в работе одного из главных её представителей философа Германа Люббе. В труде Люббе «В ногу со временем:

сокращенное пребывание в настоящем» (Im Zug der Zeit: Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart) философ описывает основные процессы и явления современного общества, которые по мнению авторов настоящей статьи характерны также и для современной индустрии моды.

В статье с позиции теории Г. Люббе рассматриваются основные отличительные черты современной модной индустрии – высокая динамичность, разнообразие форм, тенденция как к технологической, так и художественной инновативности, короткий жизненный цикл её продукции и обширная музеефикация. Выделяется основное направление инноваций – цифровизация – связанное с переходом к Индустрии 4.0. и даётся оценка его воздействию на дальнейшее развитие индустрии. Анализ совокупности этих факторов позволяет спрогнозировать направление развития индустрии моды согласно рассмотренной теории.

Ключевые слова: модерн; устойчивое развитие индустрии моды; ускорение индустрии моды; авангард; сгущение инноваций; музеефикация; скорость; иллагинарность; цифровизация; digital fashion

*Тот, кто уже сегодня хочет быть завтрашним,
послезавтра сам будет вчерашним*

Г. Люббе [1]

Введение

Уже не первый год в индустрии моды зреет кризис, связанный с её всё возрастающей динамикой. Цель изложенного в данной статье исследования – рассмотрев моду как феномен культуры общества модерна в контексте современной теории модерна немецкого философа Германа Люббе, ответить на вопрос, возможно ли снизить и стабилизировать её динамику с помощью инноваций.

Специалисты, работающие в этой сфере, указывают на парадоксально сумасшедшие скорости индустрии моды, при которых она превратилась в конвейер бесперебойного генерирования новых идей и производства новых коллекций. Помимо сезонных коллекций prêt-à-porter два раза в год – осенне-зимней и весенне-летней, а также коллекций haute couture, выпускаемых некоторыми домами, были введены круизные коллекции, коллекции межсезонья (pre-fall, pre-spring); некоторые бренды, изначально основанные как марки женской одежды, стали дифференцировать своё производство и внедрили мужские сезонные коллекции; также бренды стали сегментировать свою продукцию, запуская дочерние марки, например – спортивной одежды или более демократичных по ценовому диапазону вещей (D&G от Dolce&Gabbana, Armani Jeans от Giorgio Armani и т. д.).

Наблюдается рост числа и даже переполучения недель моды, которые также сегментируются: например, на основе социокультурных и религиозных мотивов появилось такое ответвление как Modest Fashion Week.

Высокая конкуренция со стороны масс-маркета, а также желание клиентов приобретать понравившиеся вещи сразу после показов (спонтанная покупка) побудили бренды отказываться от принципа сезонности в ритейле и начать запускать новые коллекции в продажу сразу после представления на неделях моды, т. е. за полгода до официального старта сезона, что получило наименование see now buy now. В то же время работающий на массового потребителя сегмент масс-маркет стал стимулировать продажи, предлагая потребителям более частые обновления ассортимента – fast-fashion.

Одновременно с этим происходит и стремительная музеефикация продуктов индустрии моды. Для понимания степени ускорения этого процесса за последние 100 лет можно рассмотреть двух наиболее выдающихся создателей моды, чей творческий путь разделяет всего около века – Поля Пуаре (1879–1944) и Александра МакКуина (1969–2010).

Несмотря на ошеломляющий успех в начале XX века, Пуаре после Первой мировой войны терпел финансовые неудачи, которые привели к краху его модного дома в 1929 году. Последние 15 лет своей жизни кутюрье прожил практически в забвении. Возрождением имени Пуаре в контексте истории моды стала публикации биографической книги о нём американским автором Палмером Уайтом в 1973 году, через 29 лет после смерти кутюрье в оккупированном Париже. А первая ретроспективная выставка работ Пуаре прошла в Париже в 1974 году в Музее Жакмар-Андре к 30-летней годовщине со дня смерти французского «короля моды», для чего Дениза Пуаре, вдова модельера, предоставила сохранённую ею после развода с мужем коллекцию своих платьев его работы¹.

Александр МакКуин, чей жизненный и творческий путь трагически оборвался в 2010 году, вошёл в историю моды ещё при жизни как один из самых ярких и талантливых британских дизайнеров. Первая книга о дизайнера – «Alexander McQueen: Genius of a Generation» (Александр МакКуин: гений поколения) журналиста и блогера Кристин Нокс – вышла в мае 2010 года, всего через три месяца после его кончины. Крупнейшую ретроспективную выставку творчества МакКуина – Savage Beauty – Институт костюма музея Метрополитен начал готовить вскоре после кончины дизайнера, а открылась она в мае 2011 года и сопровождалась публикацией обширного каталога. Как сообщалось в прессе, выставка стала одной из самых посещаемых в истории музея (более 625 тыс. посетителей)².

Все эти ускоряющиеся процессы предопределены характером современного общества, поворот к которому в истории человечества произошёл во второй половине XVIII в. И возможность ответить на вопрос о «замедлении» динамики индустрии моды и выборе верной стратегии нам может дать анализ предшествующего развития культуры и общества модерна.

Скорость и авангард как основные концепты модерна

Ключевой отличительной чертой модерна является урбанизация, а парадигмальной фигурой модерна является буржуа, горожанин [2]. Как отметил ещё Георг Зиммель, автор одной из классических теорий возникновения модерна, в своей знаковой работе «Большие города и духовная жизнь» (1903), жизнь в большом городе отличается «быстрой и непрерывной сменой внешних и внутренних впечатлений», т. е. высокой скоростью происходящего [3].

Высокой скоростью в обществе модерна характеризуется смена не только каких-то случайных событий. Другой мыслитель из числа классиков теории модерна, Рене Декарт, указывал на необходимость отказа от обычая, традиции в пользу разума, что делает возможным прогресс, основанный на научном знании. И прогресс, то есть процесс замещения устаревающего новым, в обществе модерна так же отличается своей возрастающей интенсивностью [2; 4].

¹ Bernadine Morris. Poiret, Dead 30 Years, Once Again a Celebrity // The New York Times [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.nytimes.com/1974/02/11/archives/poiret-dead-30-years-once-again-a-celebrity.html> (дата обращения: 20.01.2021).

² McQueen show shuts in NY after record attendance // The Independent [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/mcqueen-show-shuts-in-ny-after-record-attendance-2333871.html> (дата обращения: 20.01.2021).

Концепты скорости и прогресса, чрезвычайно важные для модерна, определяют и его культуру, что непременно нашло отражение в искусстве. Первыми скорость и прогресс эстетизировали итальянские футуристы. Филиппо Томазо Маринетти в «Первом манифесте футуризма» писал: «Мы говорим: наш прекрасный мир стал еще прекраснее – теперь в нем есть скорость. Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь, и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская» [5].

А философ и теоретик культуры Вальтер Беньямин в своей работе «Тезисы по философии истории» так описывает картину “Angelus Novus” (рис. 1) художника-экспрессиониста и преподавателя школы Баухаус Пауля Клее: «У Клее есть картина под названием Angelus Novus. На ней изображен ангел, который выглядит как будто он собирается удалиться от чего-то, во что он пристально вглядывается. Его глаза вытаращены, рот раскрыт, крылья распахнуты. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Где нам видится цепь событий, там он видит одну единственную катастрофу, которая беспрерывно громоздит обломки на обломки и бросает их ему под ноги. Ангел может и хотел бы остаться, разбудить мертвых и восстановить разрушенное. Но из рая дует ураганный ветер, который поймал его крылья с такой силой, что ангел уже не может их сложить. Этот ураган неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним растет в небо. Этот ураган и есть то, что мы называем историей» [6].



Рисунок 1. Пауль Клее. "Angelus Novus" (1920) (источник:
Проекция // <https://projection.media/travma-i-vizualnoe/istoriya-pamyat-travma>)

Перефразируя слова Беньямина, можно сказать, что этот ураган и есть то, что мы называем прогрессом, который превращает если не в обломки, то в реликты наше прошлое, ещё недавно представлявшее собой что-то новое. Здесь можно процитировать уже упомянутый «Первый манифест футуризма», в котором Маринетти указывает на неизбежную участь забвения для себя и своих единомышленников, с кем он тогда ещё был на острие прогресса: «Большинству из нас нет и тридцати. Работы же у нас не меньше, чем на добрый десяток лет.

Нам стукнет сорок, и тогда молодые и сильные пусть выбросят нас на свалку как ненужную рухлядь!» [5].

Действительно, темп жизни в современном обществе, скорость изменений постоянно возрастают, что отмечают представители школы Риттера.

Одо Марквард в своей работе «Эпоха чуждости миру?» вводит понятие «тахогенной (от греческого *tachos* – скорость) чуждости миру». Под ней он понимает «современную затруднённость взросления», а точнее современную затруднённость приспособления, которая «есть результат увеличившейся скорости изменений, претерпеваемых современной действительностью» [7].

А Герман Люббе в статье «В ногу со временем» вводит понятие «сокращение настоящего», которое означает «одновременно с сокращением хронологического расстояния до ставшего чуждым прошлого – также и прогрессирующее уменьшение числа лет в будущем, по прошествии которых нам суждено попасть в жизненные отношения, существенно отличные от нынешних». И, как подчёркивает Люббе, «опыт сокращения настоящего связан с эффектом темпорального сгущения инноваций», в том числе культурных. И, что закономерно, «рост числа обновляющегося дополняется возрастанием количества устаревающего». В своей работе Люббе отводит особое место искусству, как той сфере, которая наиболее ярко отражает характерный эпохе модерна феномен сгущения инноваций. Люббе отмечает, что ускорению инноваций в области искусства особенно сильно способствовало «сознательное стремление художников к авангардизму» [1].

Здесь следует дать пояснение этому термину, заимствованному искусствоведами из военного дела. Первая попытка применения понятия «авангард» в искусствоведческом контексте принадлежит французскому критику Теодору Дюре, который в 1885 году попытался перенести его в художественную критику, однако тогда она не удалась [8].

Важно обратить внимание на время, когда была предпринята эта попытка – во второй половине XIX в. Ещё один современный автор, изучавший проблемы возникновения модерна, немецкий историк Райнхарт Козеллек предлагает теорию «седлового» или «переломного времени» (*Sattelzeit*), под которым подразумевает период с 1750 по 1850 гг. В течение «седлового времени» происходят те сдвиги и преобразования в обществе, благодаря чему осуществляется переход от Раннего Нового времени к эпохе модерна. Среди изменений, произошедших в течение «седлового времени», Козеллек выделяет формирование новых форм культуры и потребления. К числу последних относится фотография. Если, появившись в 1830-е гг. в виде дагерротипов, она не была доступна широким слоям населения из-за дороговизны, сложности производства и нестабильности, то во второй половине XIX в. распространение получили более дешёвые и удобные процессы, благодаря чему фотография широко вошла в жизнь людей. Это привело к кризису живописи, вызванному проблематизацией её цели, и стало толчком к поиску нового живописного языка, порыванию с традицией мимезиса в искусстве. Ключевым поворотом в трансформации языка живописи стал импрессионизм, художественное течение, появившееся в 1860-е гг., которое в своей природе уже несёт принципы модерности и авангарда – порывание с традицией и инновацию [2; 9].

Таким образом, первая попытка применения термина «авангард» в художественной критике относится к началу эпохи модерна и применяется в отношении инновационных художественных практик, появившихся в то время. Более того, согласно одному из подходов установления терминологических границ понятия «современное искусство» (*contemporary art*), поиски импрессионистов сплавляются с началом эпохи модерна, и в этом времени и коренится начало современного искусства [10].

Ёмкое по смыслу определение авангарда даёт Екатерина Дёготь, российский историк искусства и художественный критик: «Авангард – это стратегия рискованного создания неискусства, которое тут же становится искусством, – или, что то же самое, постоянная тематизация смерти искусства. <...> В авангарде вопрос о статусе искусства решается особенно радикально: он покидает область «искусства только» и входит в область межпрофессиональной «вообще инновации», граничащей с литературным, политическим, философским, научным полем, а также тем, что принято называть жизнью. Если модернистская история искусства XX в. начинается с французского кубизма (1907), верного картине, то авангардная – с итальянского футуризма (1909), в котором поэзия, живопись, перформанс, политика, теория и поведенческие стратегии сплавлены воедино. Художник авангарда перестает мыслить отдельными произведениями и выступает с проектом, авторство которого нередко выходит за пределы одной личности» [11, с. 8–9].

Дёготь хотя и говорит об авангарде в его конкретном значении – как о совокупности художественных практик начала XX века – но подчёркивает важную составляющую и для расширительного значения термина – инновацию.

Г. Люббе, рассуждая об осознанном стремлении художников к авангарду, подразумевает именно его расширительное значение – провокационные, новаторские художественные практики: «что бы, впрочем, ни означал принцип авангарда, он всё же подразумевает обязанность художника к инновационному преодолению предшественников в художественном производстве» [12, с. 93].

Моду можно совершенно справедливо называть квинтэссенцией установки «быть современным – быть устремлённым вперёд», она олицетворяет изменения ради изменений [2]. И в этом воплощается её авангардный характер в расширительном значении.

Однако у осознанного стремления к авангарду, в том числе – в моде, помимо принципа инноваций ради инноваций, есть и вполне прагматичные объяснения, связанные с экономикой.

Впервые эту тему затрагивает ещё Г. Зиммель: он выделяет характерную для городской жизни интенсивность смены впечатлений, на которую нервная система индивида реагирует развивающейся притупленностью восприятия различия вещей вплоть до атрофии чувств – «блазированностью». В попытке приобрести значение в масштабе жизни большого города приходится обращаться к качественным особенностям, индивидуализации, чтобы возбуждать сильные впечатления разницы: «это приводит к умышленным чудачествам, к специфическим для большого города экстравагантностям, самообособлению, капризам, претенциозности, смысл чего заключается уже не в содержании того или другого поведения, а только в его форме: в том, чтобы быть непохожим на других, чтобы выдвинуться и тем стать заметным» [3].

Люббе развивает тему индивидуализации как авангардистской инновации, увязывая её с повышенной конкуренцией на рынке: «Типичная площадка для выступления искусства модерна с авангардистскими притязаниями – это рынок. Но рынок – это учреждение, в котором среди избытка предложения конкуренция ведётся прежде всего ради привлечения внимания, а вниманием можно управлять, не в последнюю очередь, представлением нового, непривычного. Так художественная инновационная динамика дополнительно ускоряется благодаря рынку...» [12, с. 94].

Любопытной отличительной особенностью развития моды в её сближении с искусством и авангардизацией стало то, что первые наиболее значительные художественные преобразования костюма, которые имели место во второй половине XIX века в Великобритании и которые затем получили дальнейшее распространение в Европе – преобразования, предлагаемые прерафаэлитами, художницами «четвёрки из Глазгоу» (Маргарет МакДональд Макинтош, Френсис МакДональд МакНейр) для рационализации

дамского костюма, перенятые немецкой художницей Анной Мутезиус (рис. 2), получившие распространение в Немецком Веркбунде, среди художников венского сецессиона и венских мастерских – своей первоначальной целью имели как раз стремление освободить женский костюм не только от неудобных предметов одежды, но и от гнёта рынка. Эти художники ставили перед собой цель создать удобное «художественное платье», не подверженное изменениям коммерциализированной моды, благодаря чему в истории костюма выделяют «движение художественного платья», которое преобразовалось затем в «эстетическое платье», а на континенте – в Künstlerkleid (нем. художественное платье). Однако затем художественные преобразования стали инструментом борьбы за внимание покупателя. Иными словами, попытка сделать их инструментом для сдерживания и стабилизации женской моды не увенчалась успехом, а, напротив, проложила путь для дальнейшего её ускорения.

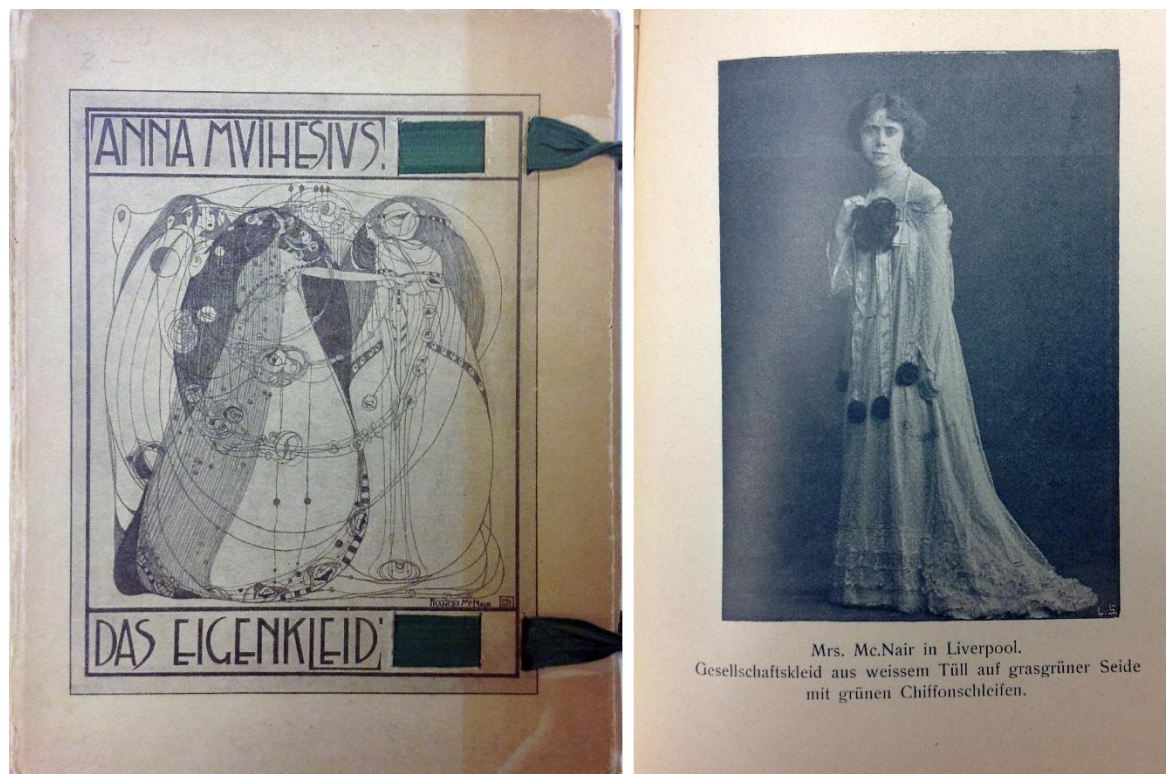


Рисунок 2. Книга *Das Eigenkleid* (1903) немецкого дизайнера-реформатора женского костюма Анны Мутезиус. Мутезиус разделяла взгляды британских художниц МакДональд-Макинтош и МакДональд МакНейр (слева) на создание художественного костюма (источник: *Treasures of GSA Library* // gsalibrarytreasures.wordpress.com/2014/12/18/das-eigenkleid-der-frau/)

Ускоряемая рынком авангардистская инновационная динамика приводит к значительной дифференциации художественных продуктов, и единственной соразмерной реакцией на эту разнородную массу объектов, заключает Люббе, являются произвольное предпочтение и эклектизм. Огромное многообразие стилей, предлагаемое на рынке модной индустрии, комбинаторность и эклектичность как основной формообразующий признак создания модного образа модерна подтверждают эти слова. Высокая динамичность и разнообразие форм выделяются как ключевые характеристики актуального состояния моды в отчёте «Индустрия моды. 2019 год», подготовленном Институтом «Центр развития» НИУ ВШЭ [12–14].

Индивидуализация, о которой пишет Зиммель, относится не только к производителям каких-либо товаров и услуг, конкурирующим на рынке за внимание потребителя, но и к самим

потребителям. Она продиктована гораздо большей, нежели в традиционном обществе, обособленностью индивидов, кратковременностью контактов и влекомой этим необходимостью выразить себя «резче» и «характернее» [3]. Как отмечает в своей статье «Мода будущего: прогнозирование трендов» Ж.В. Васильева, покупая тот или иной товар, мы в первую очередь присваиваем себе систему знаков, которая отражает наши желания, внутренний мир, социальную идентичность и транслирует их обществу, а известный fashion-фотограф Винсент Питерс обобщил это фразой: «Мы покупаем не одежду – мы покупаем индивидуальность» [15].

Однако у авангардистски динамизированного рынка моды есть и крайне негативные последствия. Наиболее значительное – урон экологии, который наносят растущие мощности производств и возросшее число вышедшей из употребления одежды в хорошем состоянии. Рост последней категории тесно связан с феноменом блогерства и социальных сетей, который поощряет авторов на регулярной основе производить визуальный контент, требующий новых образов. Не менее остро встал вопрос психического здоровья профессионалов индустрии моды, где возрастающие темпы создания новых коллекций приводят к эмоциональному истощению, нарушениям иных прав человека в индустрии (например, использование детского труда). В ответ на эти вызовы возник тренд на устойчивое развитие моды, который поддержали и мировые гиганты масс-маркета (Inditex Group, H&M), и крупнейшие конгломераты сегмента роскоши (Kering, LVMH), а также потребители, которые всё чаще стремятся к осознанному потреблению и выбирают продукцию «этичных» брендов [16].

Двойственный характер воздействия инноваций на моду

Повлиял ли тренд устойчивого развития моды на её авангардистскую динамику – смог ли её замедлить, доведя до «осознанного потребления»? Правильнее будет сказать, что авангардистская динамика моды никуда не делась, изменился лишь объект её воздействия.

Значительную уязвимость авангардистки динамизированного рынка моды подчеркнул экономический кризис, повлеченный пандемией коронавируса. Эпидемия ударила по фотографам, моделям, стилистам и визажистам – всем профессионалам индустрии, которые являются фрилансерами и заняты на проектной работе. Но ещё эпидемия нанесла удар по устоявшейся системе недель моды. В профессиональном сообществе это повлекло дискуссии о целесообразности возвращения после завершения пандемии к прежней модели: «в профессиональной среде говорят о кардинальном пересмотре формата показов – переходе на так называемую “модель олимпийских игр”, когда все мероприятия проводятся на одной из выбранных площадок раз в год»³. Убытки понесли офлайн-магазины розничной торговли. Кроме того, из-за ограничений в транспортном сообщении между странами затруднились поставки сырья и готовой продукции. И единственным шансом сохранять прежний ритм в условиях изоляции стал переход в онлайн. Актуальность digital-сферы в ближайшем будущем подтверждают прогнозы экспертов международной консалтинговой компании McKinsey&Company в отчёте «Состояние индустрии моды 2021: поиск перспектив в трудные времена»: по их мнению, digital останется ключевой составляющей развития индустрии в 2021 году⁴.

³ Коронавирус и мода: пять признаков того, что фэшн-индустрия уже не будет прежней. // BBC News. Русская служба. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.bbc.com/russian/news-52283164> (дата обращения: 20.01.2021).

⁴ The State of Fashion 2021: In search of promise in perilous times // McKinsey & Company [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/state-of-fashion#> (дата обращения: 20.01.2021).

Эпоха коронавируса и стремительный переход в онлайн были стимулом не только для развития онлайн-торговли и онлайн-мероприятий, но и стали толчком для такого сравнительно нового явления в моде, как digital fashion или цифровая мода. Летом 2020 года состоялся запуск первой международной платформы по продаже цифровой одежды Dress-X (рис. 3).



Рисунок 3. Слева – исходное фото; посередине – фото с нанесенным на фигуру "цифровым платьем" от бренда Nina Doll, справа – фото с «ифровым платьем» от бренда KAI KAI, оба представлены на платформе Dress-X (источник: Daria Shapovalova / Instagram (@moredaria))

Первые эксперименты основательниц платформы Дарьи Шаповаловой и Натальи Моденовой по исследованию востребованности цифровой моды начались в 2019 году, когда они открыли в Лос-Анджелесе поп-ап стор More Dash, где покупатели могли прийти и сделать визуальный контент в образах, составленных из одежды в магазине, за плату в 10\$. Для этого исследования Шаповалова и Моденова выдвинули следующую гипотезу (которая подтвердилась): значительный спрос на продукты индустрии моды возникает с единственной целью создания цифрового контента, это означает, что покупка и физическое владение для этих «потребителей», по крайней мере частично, избыточно [17]. «В Dress-X мы верим, что количество производимой сегодня одежды намного превышает потребности человечества. Мы ценим красоту и вовлечение, которые создает физическая мода, но считаем, что есть способы производить меньше, производить более этично, а иногда и вовсе заменить производство некоторой части одежды ее диджитализацией» [18], – комментирует одну из предпосылок создания платформы Д. Шаповалова.

Ключевым аспектом бизнес-модели Dress-X является её функционирование как субститута физического fast fashion: «Цифровая мода – новый fast fashion. Если мы хотим, чтобы fast fashion стал по-настоящему быстрым, то он должен быть цифровым» [18]. Таким образом, мы видим, что авангардистская динамика моды не ушла, а нашла для себя новый выход с гораздо большим потенциалом для возрастания скоростей. В этом контексте важно отметить, что увеличению скоростей будет способствовать ещё одна основополагающая идея платформы – возможность свести моду и дизайн сугубо к творческому процессу: «Мы даём возможность становиться дизайнерами одежды тем, кто не хочет иметь дело с производством, но кто хочет творить. По сути, каждый может теперь быть дизайнером» [18].

Более того, само назначение цифровой одежды будет стимулировать и поиск новых, авангардных художественных решений: «Носибельность одежды в жизни и в цифровом мире – совершенно разные понятия. Цифровая одежда должна быть яркой, и речь тут не о цвете, а о привлекательности. Ведь предназначена она на выход в свет, в свет цифровой виртуальной

реальности соцсетей, где все на виду и большинство старается выделиться или выразить себя» [18].

Таким образом, можно прогнозировать перенаправление авангардистского ускорения моды с «физической» на «цифровую», в которой демократизация вхождения в дизайн и потребность в создании ярких моделей одежды будет поощрять и дальнейшую авангардизацию костюма. Цифровая реальность станет основной площадкой для художественных экспериментов. Вместе с тем это не значит, что «физическая» мода полностью потеряет в художественных поисках и станет сугубо утилитарной, напротив можно спрогнозировать её разделение на художественную и повседневную. Ввиду перенаправления основной авангардистской динамики на digital fashion, цифровая мода может выступить как буферная зона, которая повысит порог вхождения в художественную «физическую» моду и сделает её более селективной. Этому будет способствовать и состав целевой аудитории производителей модной индустрии. По данным отчёта «Индустрия моды. 2019 год», эту аудиторию составляют миллениалы и центениалы, «технологичные поколения потребителей, рожденные в период с 1982 по 2004 гг. и с 2005 г. по наши дни, соответственно» [14, с. 12]. А поколение центениалов «больше, чем остальные, ценит эксклюзивность» [14, с. 40].

Сами же предметы художественной «физической» моды вероятно станут объектом денежных инвестиций и коллекционирования, тем более что пандемия актуализировала рынок искусства для инвесторов⁵, а также будут наиболее подвержены музеефикации.

«Авангард вместе с инновационным процессом ускоряет также и музеефикацию» [12, с. 95], – утверждает Герман Люббе. «Парадоксальные попытки возвести авангардизм в принцип довели авангард ad absurdum» [12, с. 93]. Одним из принципов авангарда, оформившимся со становлением футуризма, стало музееборческое движение: «Мы вдребезги разнесём все музеи, библиотеки», – провозглашал Маринетти [5]. Но как показало время, авангард лишь ускоряет трансформацию инновационного искусства в музейное искусство: «Музей как место присутствия устаревшего не исчезает за быстро растущим множеством нового, а, в свою очередь, стремительно расширяется» [12, с. 95], а «художественная продукция как никогда прежде в своей истории устремляется занять место в музее» [12, с. 96], даже несмотря на то, что она может относиться к совсем недавнему прошлому или вовсе быть совершенно новой.

Художественная продукция индустрии моды не менее решительно претендовала на то, чтобы занять место в музее, ворваться на арт-рынок, стать объектом инвестиций и коллекционирования. Наиболее важные и ранние целенаправленные попытки музеефикации костюма и моды относятся к первой половине XX в., когда стали формироваться наиболее авторитетные сегодня музеи и коллекции модного костюма. В 1907 году в Париже Морис Лелуар основал Общество истории костюма, а в 1920 году передал в дар городу коллекцию из почти 2000 предметов модного костюма разных эпох, которая легла в основу Музея моды Парижа (в Пале Гальера)⁶. Первый в Европе музей декоративно-прикладного искусства, Музей Виктории и Альберта, уже в 1913 году представил публике выставку модного костюма XVIII в. А в 1937 в Нью-Йорке Ирен Левисон был основан независимый Музей искусства костюма, который в 1946 году вошёл в состав Музея Метрополитен и стал

⁵ Инвестиции в искусство: как арт-рынок поменялся из-за COVID-19 // РБК [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://quote.rbc.ru/news/article/5f5f8e349a7947f88816a6da> (дата обращения: 20.01.2021).

⁶ Aux origines du musée // Palais Galliera. Musée de la Mode de la Ville de Paris [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/palais-galliera/le-musee-de-la-mode-de-la-ville-de-paris/aux-origines-du-musee> (дата обращения: 20.01.2021).

именоваться Институтом костюма⁷. По мере того, как развивался интерес к костюму, в обществе менялось отношение к одежде от исключительно утилитарного восприятия к восприятию в качестве носителя истории и произведения искусства; по мере становления такой области научного знания как история моды, крупные аукционные дома включили это в сферу своей работы, а также появились аукционные дома, специализирующиеся на историческом платье, винтажной и современной моде (например, Kerry Taylor Auctions). Более того, по мере того, как интерес к истории моды стал охватывать и эксперименты дизайнеров из недавнего прошлого, стало развиваться такое направление ритейла как магазины винтажной одежды, то есть магазинов, торговавших подлинными вещами старше 20–30 лет, которые отражали модные тенденции прошлого. Большое значение стало придаваться и художественной ценности современной моды.

Дизайнеры начали осознанно стремиться к созданию произведений с вневременной художественной ценностью. Например, Александр МакКуин утверждал: «я хочу создавать вещи, которые передают по наследству, как семейное достояние»⁸. Феномен коллекций костюма, сложившихся из собственного гардероба, получил новый размах. Так, французская актриса Катрин Денёв собрала внушительную коллекцию работ Ив Сен Лорана за почти 40 лет творческого тандема с кутюрье, 129 ансамблей из которой были проданы с аукциона Christie's в январе 2019 года за 900 тысяч евро⁹. Другая всемирно известная икона стиля Дафна Гинесс в 2012 году выставила на продажу на аукционе Christie's часть своей внушительной коллекции одежды с целью инвестировать вырученные от продажи деньги в развитие мемориального Фонда Изабеллы Блоу¹⁰.

В 2012 году Christie's учредил в своей структуре специальный департамент, который занимается исключительно дамскими сумками и кожаными аксессуарами, поскольку «этот сегмент вторичного рынка постепенно становится одним из лидирующих аукционных направлений в мире. <...> По оценкам экспертов, инвестиции в сумки приносят годовой доход владельцу в размере 14 %, что в процентном соотношении превосходит потенциальную прибыль от вложений в драгоценные металлы или американские ценные бумаги» [14, с. 7]. Стало понятно, что предметы коллекционного дизайна не теряют в цене, а только приобретают, и становятся хорошим объектом не только для собирательства, но и для инвестиций. Так, вышитый в мастерской Lesage жакет «Подсолнухи» из знаковой коллекции Ив Сен Лорана, посвященной творчеству любимых живописцев кутюрье, был приобретен на аукционе Christie's в ноябре 2019 года частным лицом за 382 тысячи евро, что приближается к рекордной стоимости предмета haute couture¹¹.

⁷ The Costume Institute // The Met [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/the-costume-institute> (дата обращения: 20.01.2021).

⁸ Дикая красота: 10 цитат Александра Маккуина // VOGUE Украина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/dikaya-krasota-10-citat-aleksandra-makkuina.html> (дата обращения: 20.01.2021).

⁹ Antenna: The 'beautiful love affair' between Catherine Deneuve and YSL // Christie's [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.christies.com/features/The-beautiful-love-affair-between-Catherine-Deneuve-and-Yves-Saint-Laurent-9634-1.aspx> (дата обращения: 20.01.2021).

¹⁰ The Daphne Guinness Collection Sold to Benefit the Isabella Blow Foundation // The Isabella Blow Foundation [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.isabellablouffoundation.com/the-daphne-guinness-collection.aspx> (дата обращения: 20.01.2021).

¹¹ 5 minutes with... Yves Saint Laurent's 'Sunflowers' jacket // Christie's [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.christies.com/features/Yves-Saint-Laurent-Sunflowers-jacket-10200-1.aspx> (дата обращения: 20.01.2021).

Более того, подобно тому, как когда-то Марсель Дюшан (рис. 4) осмысливал вопрос о границах искусства и неискусства, дизайнеры стали осмысливать границы между одеждой и искусством, размывая их. Теперь искусство в моде уже не ограничивается высшим уровнем владения художественными промыслами или ремёслами, применением декора или принтованных тканей в традиционном понимании. Под вопрос ставятся форма, силуэт, способы применения декоративной отделки и спектр используемых материалов. Это привело к тому, что при взгляде на творческие эксперименты некоторых дизайнеров, сложно понять, что мы видим перед собой – предмет одежды или предмет современного искусства, инсталляцию? (рис. 5).

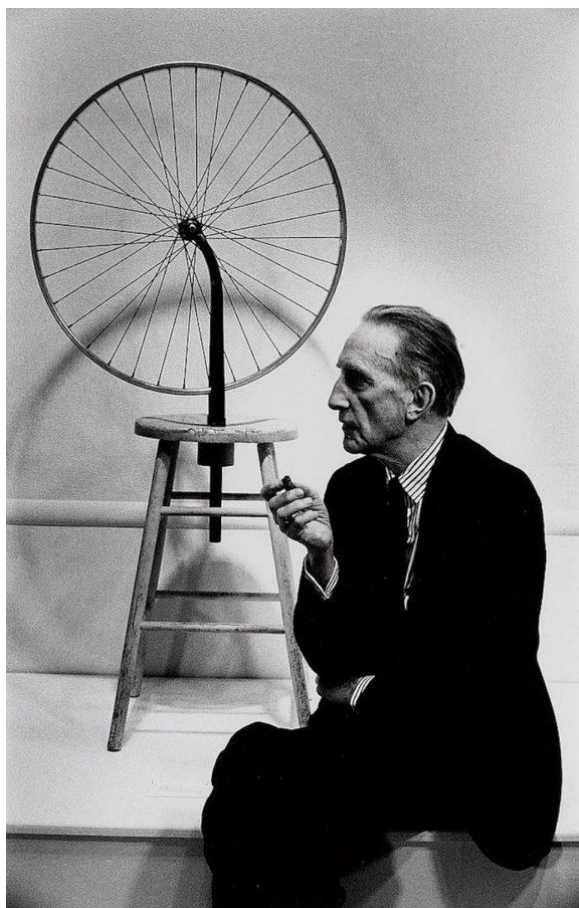


Рисунок 4. Марсель Дюшан и один из его первых реди-мейдов – "Велосипедное колесо" (1913) (источник: Точка Арт // <https://magazineart.art/exhibition/musor-v-iskusstve-i-iskusstvo-v-musore/>)



Рисунок 5. Коллекция RTW осень-зима 2009 Alexander McQueen. Головной убор модели выполнен из колёсного диска для автомобиля. Источник: Marcio Madeira / Vogue.com

Авангардизация моды не заканчивается на новых смыслах, но включает также и активное применение новейших технологий и материалов для экспериментов с самой технологией проектирования.

Как следствие, в музейные коллекции костюма сегодня включаются и практически новые предметы из последних коллекций. Так, например, в 2015 году архитектор и дизайнер Заха Хадид передала в коллекцию британского музея Виктории и Альберта пару ботильонов Nova, новаторский дизайн которых был разработан ею специально для бренда United Nude

всего двумя годами ранее¹². В 2018 году в собрание Государственного Эрмитажа Х. Авсаджанашвили была передана коллекция костюмов, наиболее ранний из которых был датирован 1988 годом, а наиболее поздним стало красное нейлоновое платье из коллекции 2018 года Р. Симонса для Calvin Klein¹³.

Это стремление музеефицировать значимые авангардные высказывания объясняется и ещё одним явлением, для которого Г. Люббе предлагает термин «прецепция»: «Цивилизация, которая сама себя историзирует как ни одна прежняя, по той же самой причине вынуждена сформировать весьма специфическое, не известное дотоле отношение к будущему, а именно современное предвосхищение будущих исторических интересов к тому прошлому, которое некогда было нашей современностью. Иными словами, самовосприятие современности как будущего прошлого – вот что сегодня требуется от профессионального формирования архивной традиции» [12, с. 184].

В случае развития digital fashion музеефикация моды не ограничится исключительно физической модой. Институты, занимающиеся музеефикацией костюма, должны будут отреагировать на цифровую моду адекватным способом накопления, хранения, изучения и экспонирования такого типа предметов, опираясь всё на тот же принцип прецепции. Для мировых музеев подобная практика работы с цифровым и медиа-искусством уже не является чем-то новым: например, отдел цифровых медиа есть в MoMA (США), а весной 2016 года отдел кино- и медиаискусства был образован в ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Поскольку одной из ключевых идей цифровой моды является то, что она сводит создание моделей одежды сугубо к творческому процессу, это будет способствовать и порыванию с необходимостью считаться с принципами конструирования, кройки и шитья. Это может привести к тому, что не все значимые с художественной точки зрения предметы цифровой моды смогут быть реализованы как физические и им потребуется музеефикация в цифровом виде. Также исследователей может заинтересовать и музеефикация основных ступеней развития цифровой моды без перевода её в физическую.

Возрастающая самоценность предметов цифровой моды может привести к их коллекционированию как самостоятельных произведений искусства и объектов инвестиций. Подобный тренд уже наблюдается в смежных сферах цифрового арт-рынка. Так, большую известность в 2020-м году приобрела платформа Rarible, которая позволяет продать собственное цифровое произведение искусства в виде NFT-токена – уникального, невзаимозаменяемого токена (non-fungible token)¹⁴. Для защиты права владения цифровым произведением искусства используется технология blockchain, изобретение и внедрение которой и сделало возможным формирование рынка цифрового искусства (если можно легко создать идентичную копию цифрового произведения искусства, как художник или владелец мог бы доказать, что именно его копия работы является оригиналом, и продать её как уникальное произведение?). Революция, совершенная блокчейном в цифровом искусстве –

¹² Nova Shoes. Victoria and Albert Museum Collections. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1307809/nova-shoes-shoes-hadid-zaha/> (дата обращения: 20.01.2021).

¹³ Тонкие материи. Мода 1988–2018. // Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2018/valentinoklein (дата обращения: 20.01.2021).

¹⁴ Новый тренд в мире децентрализованных финансов: какие токены популярны сейчас? // 2Bitcoins.ru. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://2bitcoins.ru/kakie-tokeny-populyarny-sejchas/> (дата обращения: 20.01.2021).

возможность доказать подлинность и редкость цифрового произведения¹⁵. Продавая или покупая на платформе Rarible произведения цифрового искусства в виде NFT-токенов, пользователи рассчитываются собственной криптовалютой платформы – RARI¹⁶, которую на криптовалютных биржах можно конвертировать в другие валюты, в том числе национальные. Эта тенденция даёт основания полагать, что подобная модель в будущем вероятно будет перенята и digital fashion.

Развитие цифровых технологий может привести новые способы накопления и хранения «физической» моды, точнее информации о ней. 2010-е годы в принципе принесли сильный и устойчивый тренд на цифровое развитие музеев по всему миру, включая акцент на активное присутствие музеев в цифровом пространстве, главным образом – в сети Интернет [19]. И пандемия лишь ускорила этот процесс и подчеркнула его важность в условиях изоляции и невозможности привычного «физического» контакта. Цифровые архивы и коллекции также могут стать ключом к решению проблемы музеефикации больших объёмов «физической» моды. В силу объективных причин – ограниченности физических и экономических ресурсов – учреждения, специализирующиеся на изучении моды и костюма, не в состоянии приобретать и хранить в «аналоговом» виде все продукты стремительно развивающейся индустрии моды. Однако создание архивов, состоящих из цифровых образов коллекций и сопутствующей информации, позволит хранить большой объём информации, что, благодаря авангардистской динамике инноваций, ускорит темпы и увеличит объёмы музеефикации.

Заключение

Резюмируя всё вышеизложенное, можно сделать следующий вывод, который сводится к ответу на вопрос: снизится ли ввиду назревшего кризиса и в том числе пандемии скорость авангардистски динамизированной индустрии моды и придём ли мы к устойчивой моде?

Сегодня мировая экономика по оценкам экспертов находится на пороге 4-ой промышленной революции или «Индустрии 4.0», частью которой будет цифровая экономика. Подобно тому, как в XVIII в. ручное производство столкнулось с кризисом несоответствия мощностей всё возрастающим объёмам и скоростям производства, и пришла 1-ая промышленная революция и «Индустрия 1.0» с машинным производством, которая позволила вывести эти нарастающие скорости и объёмы на новый уровень, и мы приближаемся к переходу на новые способы производства с использованием цифровых ресурсов, которые также будут способствовать нарастанию скоростей.

В этих условиях пандемия коронавируса стала не сдерживающим фактором, а, наоборот, катализатором грядущих изменений. Если дальнейшее развитие экономики напрямую связано с диджитализацией и переходом в цифру, то, как отмечали аналитики McKinsey & Company ещё в конце первой волны пандемии, мировая экономика всего за 8 недель сделала тот скачок в переходе на digital, который при прежних темпах развития потребовал бы не менее 5 лет¹⁷.

¹⁵ Understanding Digital Art & Blockchain – the basics for digital artists // Medium. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://medium.com/codexprotocol/understanding-digital-art-blockchain-the-basics-for-digital-artists-457eacbb23e6> (дата обращения: 20.01.2021).

¹⁶ How to make money with digital art on Rarible // Bankless [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://newsletter.banklesshq.com/p/how-to-make-money-with-digital-art> (дата обращения: 20.01.2021).

¹⁷ The COVID-19 recovery will be digital: A plan for the first 90 days // McKinsey & Company [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.mckinsey.com/business-functions/mckinsey-digital/our-insights/the-covid-19-recovery-will-be-digital-a-plan-for-the-first-90-days> (дата обращения: 20.01.2021).

Пандемия таким образом поспособствовала и инновации экономики индустрии моды – внедрению новых технологий, которые позволят перенаправить авангардистскую динамику развития всё возрастающих скоростей с не справляющихся с нагрузкой «физических» ресурсов на цифровые, которые позволят скоростям вырасти ещё драматичнее. Апроприация этих новых цифровых инструментов лишь усилит дальнейшую художественную авангардизацию моды. А поскольку «авангард вместе с инновационным процессом ускоряет также и музеефикацию», то эпоха digital fashion станет и новым беспрецедентным витком развития музеев и других институций, занимающихся музеефикацией костюма.

Таким образом, можно сделать вывод, что "замедлить" динамику рынка моды в целом представляется маловероятным. Это могло бы быть реализовано только при общем замедлении развития общества, науки и технологий, в тесной связи с которыми мода находится. Сейчас же, даже несмотря на такие негативные факторы, как пандемия, технологии продолжают развиваться, а сами эти негативные факторы выступают как импульсы для развития новых инструментов. Эти технологии, даже при осознанном стремлении замедлить индустрию моды, будут помимо её воли двигать её вперёд. Замедление динамики возможно лишь применительно к отдельным областям рынка моды, но с неизбежным перенаправлением данной динамики в другую область. Даже если физическое производство предметов одежды снизится и станет более устойчивым и постоянным, это приведёт к тому (уже привело), что потребность производить и ускорять темп этого производства найдёт себе новый путь (инструмент) – digital fashion. И при замедлении одной части индустрии моды мы лишь столкнёмся с драматическим развитием и ускорением в её другой, новой, части. Данный феномен в теории культуры модерна, излагаемой Германом Люббе, объясняется илламинарностью, когда «эволюция системы происходит не ламинарно, т. н. не с гомогенной скоростью в ходе симультанного изменениях всех элементов системы» [12, с. 399].

ЛИТЕРАТУРА

1. Люббе Г. В ногу со временем. О сокращении нашего пребывания в настоящем // Вопросы философии, 1994, № 4. – С. 94–113.
2. Куренной В.А. Курс НИУ ВШЭ «Современный культурный процесс». Лекция 1. Что такое современность. // Национальная платформа открытого образования (НПОО). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://openedu.ru/course/hse/MODCULT/> (дата обращения: 20.01.2021).
3. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. – М., Альпина Паблишер, 2018.
4. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Декарт Р. Сочинения в 2 томах. – М.: Мысль, 1989–1994. – Т. 1. С. 250–296.
5. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – М.: Прогресс, 1986. – С. 158–162.
6. Беньямин В. Тезисы о философии истории // Художественный журнал. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (дата обращения: 20.01.2021).
7. Марквард О. Эпоха чуждости миру? // Журнальный зал. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/oz/2003/6/epoha-chuzhdosti-miru.html> (дата обращения: 20.01.2021).

8. Сарабьянов А.Д., Ракитин В.И. Авангард // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/avangard/> (дата обращения: 20.01.2021).
9. Старусева-Першеева А.Д. Курс НИУ ВШЭ «Современное искусство». Подкаст 1: Импрессионизм и постимпрессионизм как фундамент современного искусства // Национальная платформа открытого образования (НПОО). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=f4UtW7JqtNE> (дата обращения: 20.01.2021).
10. Масляев А. Курс НИУ ВШЭ «Современное искусство». Введение. Искусство 20–21 вв. // Национальная платформа открытого образования (НПОО). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://openedu.ru/course/hse/CONTART/> (дата обращения: 20.01.2021).
11. Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2000.
12. Люббе Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем [Текст] / пер. с нем. А. Григорьева, В. Куренного; под науч. ред. В. Куренного; вступ. ст., сост. указ. В. Куренного, М. Румянцевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. – 2-е изд. – 456 с.
13. Байрамова Х.М., Чуприна Н.В. Характеристика основных стилевых направлений индустрии моды, отражающих проблемы кризиса потребления. // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2015. № 2. – С. 73–77. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.visnik.org/pdf/v2015-02-14-chouprina.pdf> (дата обращения: 20.01.2021).
14. Седых И.А. Индустрия моды. 2019 год. // Институт «Центр развития» НИУ ВШЭ. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dcenter.hse.ru/data/2019/06/03/1495959454/Индустрия%20моды-2019.pdf> (дата обращения: 20.01.2021).
15. Васильева Ж.В. Мода будущего: прогнозирование трендов // Вопросы культурологии, 2011, №1. – С. 81–86. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15607967> (дата обращения: 20.01.2021).
16. Хворостяная А.С. Устойчивое развитие индустрии моды: глобальный тренд XXI века // Сборник научных трудов молодых ученых, аспирантов, студентов и преподавателей по результатам проведения VIII Молодежного экологического конгресса "Северная Пальмира". Материалы конгресса. 2017. – С. 422–427. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36658274> (дата обращения: 20.01.2021).
17. How Digital Fashion Could Replace Fast Fashion, And The Startup Paving The Way // Forbes [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.forbes.com/sites/brookeroberstislam/2020/08/21/how-digital-fashion-could-replace-fast-fashion-and-the-startup-paving-the-way/?sh=5dbf24c070d8> (дата обращения: 20.01.2021).
18. Основательницы More Dash – о первой международной платформе по продаже виртуальной одежды Dress-X // The Blue Print [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/platform%D0%B0-dress-x-i-ar-v-mode> (дата обращения: 20.01.2021).
19. Смирнова В.Е. Модели и инструменты продвижения виртуальных музеев: дис. на соиск. степ. магистра: 42.04.05: защищена 04.06.18 – М., 2018.

Petushkova Galina Ivanovna

Russian state university named A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art), Moscow, Russia
E-mail: galina-petushkova@mail.ru
РИИЦ: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=906201

Smirnova Vera Evgenjevna

Russian state university named A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art), Moscow, Russia
E-mail: info@nlamanova.ru

Fashion industry: a transition to sustainability or a new acceleration?

Abstract. Nowadays fashion industry is undergoing a grave crisis caused by its incapability to comply with the ongoing acceleration in new ideas and goods production. At the same time fashion surprisingly faces overproduction and huge volumes of goods that become obsolete significantly faster than unfit to use which harm environment. That is why today one of the main goals for all of the fashion market's participants is the sustainable development of fashion with the use of innovations. The latter are supposed to either fully overcome or significantly reduce negative impacts.

The objective of this article is to develop an answer to the issue whether the deceleration in fashion and its further sustainable development could be achieved by introducing innovations. The authors address fashion as one of the most typical phenomena representing the culture of modernity, therefore, the answer to the issue requires considering fashion in terms of theories that describe the principles of modern society.

The article suggests considering the ongoing acceleration of fashion in terms of a contemporary theory on the culture of modernity which originated from the so-called Ritter School. The basic concepts of this theory are described in works of one of the School's main representatives – Hermann Lübbe. In his work, “Im Zug der Zeit: Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart”, Lübbe describes the key processes and phenomena of modernity which according to the authors of this article are typical of modern fashion industry as well.

The article considers the key features of modern fashion industry – high velocity, diversity, liability to both technological and artistic innovation, short life span of its products and vast museumification – in terms of Lübbe's theory. The authors emphasize the main course of innovations in fashion – its digitalization. It is predetermined by the ongoing Fourth Industrial Revolution. The article observes digitalization's impacts on fashion industry. Considering these factors in the whole allows forecasting the direction the fashion industry is likely to take in the future according to the theory.

Keywords: modernity; sustainable fashion; acceleration of fashion industry; avant-garde; innovation density growth; museumification; velocity; illaminarity; digitalization; digital fashion

REFERENCES

1. Lyubbe G. V nogu so vremenem. O sokrashchenii nashego prebyvaniya v nastoyashchem // Voprosy filosofii, 1994, № 4. – S. 94–113.
2. Kurennoy V.A. Kurs NIU VShEh «Sovremennyy kul'turnyy protsess». Lektsiya 1. Chto takoe sovremennost'. // Natsional'naya platforma otkrytogo obrazovaniya (NPOO). [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://openedu.ru/course/hse/MODCULT/> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
3. Zimmel' G. Bol'shie goroda i dukhovnaya zhizn'. – M., Al'pina Pabliher, 2018.
4. Dekart R. Rassuzhdenie o metode, chtoby verno napravlyat' svoj razum i otyskivat' istinu v naukakh // Dekart R. Sochineniya v 2 tomakh. – M.: Mysl', 1989–1994. – T. 1. S. 250–296.
5. Marinetti F.T. Pervyy manifest futurizma // Nazyvay' veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury. – M.: Progress, 1986. – S. 158–162.
6. Ben'yamin V. Tezisy o filosofii istorii // Khudozhestvennyy zhurnal. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
7. Markvard O. Ehpokha chuzhdosti miru? // Zhurnal'nyy zal. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://magazines.gorky.media/oz/2003/6/epoha-chuzhdosti-miru.html> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
8. Sarab'yanov A.D., Rakitin V.I. Avangard // Ehntsiklopediya russkogo avangarda. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <http://rusavangard.ru/online/history/avangard/> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
9. Staruseva-Persheeva A.D. Kurs NIU VShEh «Sovremennoe iskusstvo». Podkast 1: Impressionizm i postimpressionizm kak fundament sovremennogo iskusstva // Natsional'naya platforma otkrytogo obrazovaniya (NPOO). [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://www.youtube.com/watch?v=f4UtW7JqtNE> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
10. Maslyayev A. Kurs NIU VShEh «Sovremennoe iskusstvo». Vvedenie. Iskusstvo 20-21 vv. // Natsional'naya platforma otkrytogo obrazovaniya (NPOO). [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://openedu.ru/course/hse/CONTART/> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
11. Degot' E. Russkoe iskusstvo XX veka. – M.: Trilistnik, 2000.
12. Lyubbe G. V nogu so vremenem. Sokrashchennoe prebyvanie v nastoyashchem [Tekst] / per. s nem. A. Grigor'eva, V. Kurennoy; pod nach. red. V. Kurennoy; vstup. st., sost. ukaz. V. Kurennoy, M. Rummyantsevoy; Nats. issled. un-t «Vysshaya shkola ehkonomiki». – M.: Izd. dom Vysshey shkoly ehkonomiki, 2019. – 2-e izd. – 456 s.
13. Bayramova Kh.M., Chuprina N.V. Kharakteristika osnovnykh stilevykh napravleniy industrii mody, otrazhayushchikh problemy krizisa potrebleniya. // Vestnik Khar'kovskoy gosudarstvennoy akademii dizayna i iskusstv. 2015. № 2. – S. 73–77. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://www.visnik.org/pdf/v2015-02-14-chouprina.pdf> (data obrashcheniya: 20.01.2021).

14. Sedykh I.A. Industriya mody. 2019 god. // Institut «Tsentrazvitiya» NIU VShEh. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://dcenter.hse.ru/data/2019/06/03/1495959454/Industriya%20mody-2019.pdf> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
15. Vasil'eva Zh.V. Moda budushchego: prognozirovaniye trendov // Voprosy kul'turologii, 2011, №1. – S. 81–86. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15607967> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
16. Khvorostyanaya A.C. Ustoychivoe razvitiye industrii mody: global'nyy trend XXI veka // Sbornik nauchnykh trudov molodykh uchenykh, aspirantov, studentov i prepodavateley po rezul'tatam provedeniya VIII Molodezhnogo ehkologicheskogo kongressa "Severnaya Pal'mira". Materialy kongressa. 2017. – S. 422–427. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36658274> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
17. How Digital Fashion Could Replace Fast Fashion, And The Startup Paving The Way // Forbes [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://www.forbes.com/sites/brookerobertsislam/2020/08/21/how-digital-fashion-could-replace-fast-fashion-and-the-startup-paving-the-way/?sh=5dbf24c070d8> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
18. Osnovatel'nitsy More Dash – o pervoy mezhdunarodnoy platforme po prodazhe virtual'noy odezhdy Dress-X // The Blue Print [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/platform%D0%B0-dress-x-i-ar-v-mode> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
19. Smirnova V.E. Modeli i instrumenty prodvizheniya virtual'nykh muzeev: dis. na soisk. step. magistra: 42.04.05: zashchishchena 04.06.18 – M., 2018.