

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

2021, №2, Том 6 / 2021, No 2, Vol 6 <https://kostumologiya.ru/issue-2-2021.html>

URL статьи: <https://kostumologiya.ru/PDF/22IVKL221.pdf>

Ссылка для цитирования этой статьи:

Махиня Е.В., Петушкова Г.И., Коробцева Н.А. Историческая ретроспектива костюма, как культурного артефакта // Научный журнал «Костюмология», 2021 №2, <https://kostumologiya.ru/PDF/22IVKL221.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ.

For citation:

Makhinya E.V., Petushkova G.I., Korobtseva N.A. (2021). Historical retrospective of the costume as a cultural artifact. *Journal of Clothing Science*, [online] 2(6). Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/22IVKL221.pdf> (in Russian)

УДК 687.091:76.01

ГРНТИ 18.11

Махиня Елена Владимировна

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва, Россия
Аспирант кафедры «Дизайн костюма»
E-mail: astromoda@yandex.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1598-2014>

Петушкова Галина Ивановна

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

Коробцева Надежда Алексеевна

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва, Россия
Профессор кафедры «Дизайн костюма»
Доктор технических наук
E-mail: rrr-home@yandex.ru

Историческая ретроспектива костюма, как культурного артефакта

Аннотация. Данная статья ставит своей задачей исследование и введение в научный обиход fashion-маркетинга понятия «костюм как культурный артефакт». Концептуализация артефакта одежды разрабатывалась еще в 2010 году Л.В. Чернышовой однако это исследование осуществлялось в области лингвистики и фразеологии, где рассматривалось осмысление и интерпретация человеком символического значения того или иного предмета одежды, констатация в общественном сознании культурной значимости уже существующего объекта. Нас же интересует иной аспект бытования одежды как культурного артефакта: подоплека, глубинный мотив возникновения тех или иных тенденций развития и изменения общей стилистики одежды, основанных на осознанном или подсознательном понимании принципов мироустройства. Поняв обусловленность модных тенденций изменениями общей картины мира в сознании человека, маркетинг способен с высокой степенью вероятности просчитывать тенденции будущей стилистики моды, опираясь на достижения иных наук. Именно в этом

контексте изучение костюма как культурного артефакта оказывается полезным в практическом маркетинге: реалистичный прогноз модных тенденций и соответствие грядущим ожиданиям клиентов – залог успешного развития бизнеса. И это особенно актуально именно сегодня, когда мир постоянно меняется, причем – со скоростью, немыслимой ранее. Вполне логичным будет предположение, что именно семантическая модальность костюма формирует моду каждого исторического периода, и, соответственно, в значительной мере (если не по преимуществу) определяет покупательский спрос. Залогом успешного функционирования предприятия, связанного с созданием, производством и реализацией fashion-продукции может стать правильное определение доминанты семантического концепта современного костюма.

Ключевые слова: одежда-артефакт; научные парадигмы; картина мира; ретроспектива; культурный артефакт; семантическая модальность; ценностные установки

Введение

Начиная с конца XIX века развитие науки (и соответственно – цивилизации) идет по экспоненте. Если на серьезные (не говоря уже о коренных) изменениях в жизни и быту человека прежде уходила не одна сотня лет (достаточно вспомнить, к примеру, сколько времени ушло у человечества на замену лучины или свечи электрической лампочкой), то сегодня на радикальные изменения уходят всего лишь десятилетия, а то и просто годы; каждое новое поколение семимильными шагами удаляется от предыдущего. Разумеется, это связано со все новыми и новыми открытиями в разных отраслях фундаментальной науки, меняющих нашу картину мира; и – находящих свой отклик и свое применение в самых различных прикладных науках, да и просто – в окружающей действительности. Иной раз последствия изменения картины мира оказываются неожиданными и парадоксальными. И зачастую для того, чтобы разобраться в противоречивом и непредсказуемом развитии той или иной ситуации, того или иного процесса, просто необходимо обратиться к истокам – физически и философски обусловленной современной картине мира.

И для начала нам представилось необходимым посмотреть на костюм в принципе в ином аспекте, культурологическом; представить его как **культурный артефакт**; и именно в этом контексте проследить его бытование в разные исторические этапы.

Начнем с определения. Уже по своему происхождению костюм как таковой является простым артефактом, как **рукотворно созданный объект, появление которого в естественной природе – без вмешательства человека – просто невозможно**. В культурологию термин проник из археологии, где, собственно, он и использовался для различения естественных или искусственных объектов.

Концептуализация артефакта одежды разрабатывалась еще в 2010 году Л.В. Чернышовой [1; 2].

Однако в культурологии термин «артефакт» при обрел дополнительное определение («культурный артефакт») и дополнительные свойства, определенные Б.И. Кононенко в «Большом толковом словаре по культурологии»:

«...в обычном понимании любой искусственно созданный объект, продукт человеческой деятельности. В культурологии – носитель социально-культурной информации, жизненно-смысловых значений, средство коммуникации.

...какой-либо искусственно сделанный объект, предмет культуры в трех основных сферах ее бытия: культура материальная, духовная, человеческих отношений» [3].

И далее:

«А. функционирует в среде культурно-семантической поля (напр., лит-ры), к-рое конституирует А. и определяет его материальный носитель. А. полисемантически и поэтому представляет собой абстрактный носитель культурной семантики, проявляющейся по-разному в различных контекстах использования <...>

К основным модальностям существования А. можно отнести: материальную (форма объективации искусственного объекта), функциональную (сумма модификаций при его использовании); семантическую (его значения, смыслы, ценность в контекстах социокультурной коммуникации)».

Уточним термин: «Модальность (от лат. *modus* – мера, способ) – оценка связи, устанавливаемой в высказывании, данная с той или иной точки зрения» [4].

Костюм всегда существовал (и существует сегодня) во всех трех упомянутых модальностях; он маркирует не только индивидуальные особенности и социальное, статусное положение своего носителя, но и так или иначе отражает общую картину мира, общие принципы понимания мироустройства, свойственные человечеству на том или ином историческом этапе. Это отражение не всегда бросается в глаза; оно может быть подспудным. Более того: оно не всегда закладывается (или даже осознается) творцом и носителем костюма. Тем не менее внимательный анализ позволяет убедиться в том, что костюм находится в непосредственной связи с представлениями об общей картине мира, таким образом полностью соответствуя понятию «культурного артефакта».

При этом чрезвычайно важным становится то обстоятельство, что семантическая модальность в разные времена детерминирована разными факторами (идеологическими, религиозными, социальными, технологическими), что обуславливается картиной мира конкретного исторического периода. Подтверждение этому мы можем видеть даже в беглом диахроническом обзоре бытования костюма.

Костюм-артефакт: ретроспектива

Античность

Картина мира в Древней Греции сформирована как теогонией (теогония от греч. *theos* – бог + *gōneia* – рождение – система религиозных мифов о происхождении богов; родословная богов [5], так и космологическими мотивами. Это делало картину мира дискретной, внутренне противоречивой: априори признавалось безграничная власть богов, их роковое влияние на жизнь человека; но при этом древнегреческая наука – и в первую очередь философия – стремилась к познанию законов природы, космоса, человека. К натурфилософии и космоцентризму древних греков мы еще вернемся; но пока проанализируем, как космологические мотивы картины мира отражались в древнегреческом костюме-артефакте.

Вспомним, что на протяжении веков, – при всех изменениях древнегреческого костюма, – одно оставалось неизменным: эта одежда никогда не кроилась и почти никогда не сшивалась. Она состояла из прямоугольников; а индивидуальность и разнообразие ей придавала драпировка, доведенная эллинами до степени высокого мастерства. Именно искусство драпировки и разнообразие тканей маркировало только индивидуальность и социальный статус носителя костюма. Однако если мы вспомним, что одежда древних греков украшалась орнаментами (чаще – каймой по низу, но иногда и сплошь), то убедимся в семантической модальности костюма.

Три самых распространенных типа древнегреческого орнамента, украшавших не только предметы декора, но и костюмы – спираль, меандр и пальметта. Оставим в стороне пальметту, осуществлявшую скорее декоративные функции, и обратимся к спирали и меандру.

Спираль – один из важнейших сакральных символов, знак созидательной жизненной силы как на уровне космоса, так и на уровне микромира. Движение внутри спирали, этого бесконечного лабиринта – это идея вечного и непрерывного движения – солнца ли, человеческой жизни; идея взаимосвязи и отождествления человека с космосом.

Меандр – в сущности тот же лабиринт, только переведенный в другую геометрическую форму: из замкнутого круга в линейную протяженность. Прямые линии и прямые углы лабиринта-меандра семантически дополняют философское значение символа, внося в него ценностную ориентацию – стремление к пути прямому, то есть к добродетели. Движение по меандру включает в себя резкие повороты, отступления назад, петляние. Это – знак сложного и неоднозначного пути, пройти по которому трудно, но необходимо.

В картине мира Древнего Рима космологические мотивы редуцируются и практически вытесняются из общественного сознания: их заменяют представления о священной миссии Вечного города нести цивилизацию, обожествление императоров, ярко выраженная социальность культа. И соответственно это находит отражение в семантике костюма: сакральные орнаменты с одежды исчезают; тоги, туники и другие предметы одежды в Древнем Риме либо одноцветные, либо украшаются цветными полосами; а в отдельных случаях – пурпурная тога триумфатора – украшалась вышитыми золотом сценами из римской жизни. Одна из модных тенденций – стремление шокировать окружающих излишней роскошью костюма, тканей, аксессуаров. То есть, в семантической модальности древнеримского костюма явна видна социальная детерминация (рис. 1).



Рисунок 1. «Гречанка». Картина Лоуренса
Альма-Тадемы, 1869 г. (WIKIART Энциклопедия визуальных искусств)

Средние века

Переход от античности к Средним векам был ознаменован легализацией и дальнейшим упрочением христианства. Это был период воинствующего, агрессивного христианства, вынужденного огнем и мечом отстаивать свои идеалы (достаточно вспомнить Крестовые походы и Святую инквизицию).

Картина мира в Средние века была построена на креационизме, то есть религиозной и философской концепцией, согласно которой основные формы органического мира, человечество, планета Земля, а также мир в целом, рассматриваются как непосредственно созданные Творцом или Богом [4]. Природные явления интерпретировались как символы определенного отношения Бога к человеку. Более того: картина мира в Средние века базировалась на дуалистической христианской концепции: смертное материальное тело и нематериальная бессмертная душа. И это последовательное и принципиальное разведение телесного и духовного вылилось в отождествление первого с греховностью, с разнообразной дьявольщиной, которой противостояла созданная Богом душа. «Все в средневековом обществе определялось отношением к “кажущемуся”, видимому. Первая видимость – это тело. Его следовало принизить. Григорий Великий называл тело “омерзительным одеянием души”. “Когда человек умирает, он излечивается от проказы, каковой является его тело”, – говорил Людовик Святой Жуанвиллю» [6].

При всех национальных различиях европейского средневекового костюма, наглядны общие тенденции, отражающие картину мира того времени – подчиненное, вторичное положение человека с его естественным внутренним миром. При маркировке резкого, контрастного различия одежды разных социальных слоев (ткани, декор, обилие украшений или их полное отсутствие и т. д., и т. п.), вся одежда строилась по единому принципу многослойности. Тщательно скрывались естественные линии «грешного тела»; подчеркивалась бестелесность, утонченность, следовательно – благопристойность, непорочность и благочестие.

Соответственно модальность средневекового костюма детерминирована религиозно-идеологически (рис. 2).



Рисунок 2. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини, 1434 (Лондонская национальная галерея)

Однако к Позднему Средневековью (XIV–XV вв.) религиозно-аскетическая доминанта средневекового костюма начинает размываться, редуцироваться. Это способствовали как минимум два фактора, причем – из принципиально разных сфер: из духовной – процветавший культ Прекрасной Дамы и из материальной – развитие промышленного производства тканей и улучшение качества их окраски.

XIV–XV вв. – время бурного развития средневековой культуры. Появляется новый литературный жанр – рыцарский роман; а рыцарская поэзия достигает своего расцвета. «В замках феодалов собирается общество, и его центром становятся женщины. Это общество проводит время в занятиях литературой, музыкой, в танцах, что смягчает грубые нравы и вырабатывает манеру поведения, вы которой уже ясно сказывается уважение к человеку, особенно к женщине» [6]. И соответственно: женщина начинает осознавать свою физическую привлекательность. С упрочением культа Прекрасной Дамы ослабевает влияние церковного учения о греховности плоти; в женском костюме выявляется женственность. Постепенно открывается шея, появляются небольшие декольте; обозначается талия. По свидетельству М.Н. Мерцаловой, именно в Позднее Средневековье появляется такое социальное явление, как «мода», обладающая в тех условиях «...только несколькими чертами: сравнительно частой сменой форм костюма, увлечением всякой новинкой в тех кругах, где она создавалась, ажиотажем подражания» [7]. Ну, а возможность разнообразить одежду подкреплялось не только развитием производства тканей, но и развитием международных торговых отношений, что стало следствием Крестовых походов.

Вот так, парадоксальным образом, сработал традиционный средневековый дуализм: не на разъединение духовного и материального, а на слияние этих двух тенденций.

Семантическая модальность костюма Позднего Средневековья становится предтечей доминанты костюма следующего исторического периода, Ренессанса.

Ренессанс

Эпоха Возрождения охватывает достаточно серьезный временной период – почти три века. Разумеется, за это время костюм подвергался видоизменению и развитию; более того: в костюме разных странах Западной Европы (Италия, Испания, Франция, Англия, Германия) существуют весьма серьезные различия. Тем не менее, нельзя не видеть общих тенденций, свойственных этому времени, и кардинально отличающий костюм Ренессанса от средневекового или костюмов последующих веков.

Эпоху Возрождения в целом характеризует возникновение и развитие новой философско-этической концепции – гуманизма, в центре которой находится человек, его естественные права и свобода. Коренным отличием от Средневековья стало не противопоставление тела и духа, но их гармоничное единство. Таким образом, теоцентрической доминанте Средневековья был противопоставлен антропоцентризм.

Разумеется, это нашло свое отражение и в костюме, где явно виден возрождающийся идеал гармоничного, естественного и прекрасного человека. Вертикальные линии, удлиненные формы замещаются горизонтальной разбивкой фигуры. На смену бесформенным многослойным балахонам, прячущим, отрицающим телесное начало человека, приходит одежда, подчёркивающая (а то и утрирующая) реальные пропорции человеческого тела: у женщин – пышные грудь и бедра, тонкая талия – визуально подчеркнутая расширенной куполообразной юбкой, декольте; у мужчин – мощная, выпуклая, – часто накладная, – грудь, облегающие штаны-чулки – иной раз с тоже накладными икрами, выпуклый гультфик (рис. 3).



*Рисунок 3. Ганс Гольбейн (младший).
Портрет Генриха VIII, 1540 (Национальная художественная галерея, Рим)*

Человек, его целостный образ, снова помещался в центр картины мира, в которой дух не противопоставлялся телу, но выступал в гармоничном единстве с ним.

Эпоха Просвещения

Ослабление теологической составляющей идеологии и упрочение антропоцентризма в эпоху Ренессанса закономерно привело к бурному развитию научного мышления. Более того: в этот период развитие науки выходит на принципиально новый уровень.

В Средние века, при сохранении определенного интереса к познанию окружающего мира (достаточно вспомнить, что именно к этому периоду относится образование университетов), научное мышление все же не существовало самостоятельно, но было слито с философскими и религиозными представлениями. В эпоху Возрождения наука приобретает самостоятельность; она становится переходной ступенью от средневековья к Новому времени; закладывает основы современной науки. Ренессанс породил целую плеяду блестящих ученых-мыслителей: Леонардо да Винчи, Николай Кузанский, Николай Коперник, Джордано Бруно, Галилео Галилей, Иоганн Кеплер, Исаак Ньютон. В XVII веке зарождается и получает все большее распространение религиозно-философское направление деизма. Деизм признает существование Бога, но утверждает, что тот не вмешивается в дела людей, так как наделил их разумом, способным управлять собственной жизнью. Деизм высоко ценит человеческий разум, и не противопоставляет науку и религию, а стремится привести их к гармонии. Следствием этой концепции закономерно становится то, что наука в этот период уже не просто существовала сама по себе, в горних высях духа, но активно вмешивалась в жизнь людей, формируя новую цивилизацию и новую картину мира.

Осознание необходимости связи науки с практикой способствовало формированию механической картины мира. Развитие ремесленно-кустарного производства требует решения множества физических проблем. И они решаются – с помощью научных экспериментов и их

результатов, повышая эффективность производства; трансформируя кустарные ремесленные мастерские в производственные мануфактуры.

Собственно говоря, это было время великих потрясений: великих географических и технологических открытий; смены общественных формаций – феодальный строй перерождался в капиталистический; формированию понятия государства.

Костюм и мода этого периода переживает несколько резких трансформаций; в семантической модальности прослеживается детерминизм не только социальный, но и технологический, экономический и политический.

Со становлением и укреплением абсолютизма основные тенденции костюма отражают резкое размежевание моды аристократов и низших сословий, классового обособления.

Первоначально эта тенденция проявлялась исподволь: из костюмов аристократов уходят яркие цвета, составлявшие прежде основные тона парадных и повседневных великосветских костюмов; в моду входят пастельные тона – розовый, голубой, жемчужный, светло-желтый. И это изменение не случайно, но закономерно: развитие торговых связей привело к массовому появлению в Европе недорогих красителей ткани – индиго, кошенили, – что приводит к удешевлению производства. Поэтому в туалетах высших слоев общества получили господство «...изысканные пастельные оттенки, новые, необычные полутона и нюансы, которые позволили бы им отличаться от представителей средних классов, с недавних пор получивших доступ к ярким, насыщенным, стойким тонам, прежде недостижимым из-за их дороговизны» [8].

В дальнейшей трансформации аристократического костюма всячески подчеркивалось – и в итоге шаржировалось – невозможность заниматься каким бы то ни было физическим трудом. Линии подчеркивали монументальность, величественность. Большой пудренный парик, усыпанный огромным количеством драгоценностей сюртук, пышное кружевное жабо заставляли мужчин двигаться медленно и степенно. В женском костюме закрепляется каркасная юбка – кринолины становятся массивнее. Особенно наглядно эта тенденция была проявлена в женских прическах – огромных сооружениях на каркасе из железных или деревянных прутьев, который маскировался своими и фальшивыми локонами, кружевами, чучелами птиц, живыми и фарфоровыми цветами, перьями, макетами кораблей и т. д., и т. п.

А следующее резкое изменение модных тенденций было обусловлено политически: Великой французской революцией; и экономически – промышленной революцией в Англии.

Это был период формирования новой картины мира – упорядоченной, логичной, гармоничной и стройной. Эта картина (как и промышленная английская революция) зиждется на великих открытиях и научной деятельности Исаака Ньютона, фактически определивших развитие цивилизации и науки на ближайшие два века.

В механической картине мира Ньютона все было упорядочено и подчинялось строгим законам гармонии, что выражал тезис ученика Ньютона Рене Декарта: «Я мыслю – следовательно существую» («Cogito, ergo sum»). Из этого следует заключить, что душевная деятельность человека определяется способностью мыслить, а действия вписывались в общий технологический процесс бурного роста промышленного производства. От конкретного человека мало что зависело, он воспринимался как часть общества, а ценностные установки были ориентированы на достижение успеха в нём. Костюм этого времени выражает по большей части внешнюю презентационную суть хозяина, его достатка; в нём ценится красота, изысканность, элегантность. Из костюма уходят эксцентрические, утрированные формы; идет возврат к строгим упрощенным линиям.

Механическая картина мира сохраняла свою актуальность вплоть до конца XIX века, до новых открытий Альберта Эйнштейна в области теоретической физики; ознаменовавших переход к электромагнитной картине мира.

За это время (конец XVII – начало XIX вв.) при всех изменениях и трансформациях костюма, основные тенденции сохранялись: упрощение кроя и линий; постепенное приближение к естественности, удобству и комфорту. И, пожалуй, главным во всех этих трансформациях была подготовка в настоящей революции в моде, которая произошла на рубеже XIX–XX вв.

Эпоха рассвета стиля модерн

Здесь необходимо вспомнить двух ведущих модельеров с мировым именем, стоявших у истоков этих преобразований – россиянка Надежда Ламанова и француз Поль Пуаре. В их творческих судьбах – в близости и последующем кардинальном расхождении, – предельно наглядно представлена взаимосвязь мировоззренческой картины мира и творческого метода художника; обусловленность костюмологической парадигмы конкретным культурно-семантическим полем.

Одна из общих черт творческих судеб Ламановой и Пуаре – это активная работа обоих модельеров для театра; причем оба сотрудничали с очень известными, знаменитыми и даже легендарными театральными деятелями (например, Ламанова – с К.С. Станиславским, Пуаре – с С.П. Дягилевым). Нет, они не были в чистом виде сценографами, театральными художниками по костюмам – их в той же мере интересовал и костюм бытовой, «для жизни». И в то же время безусловные победы и успехи и Ламановой, и Пуаре на театральном поприще весьма показательны. И думается, что здесь речь может идти скорее о функциональной модальности костюма. Понятно, что работа актрисы на сцене требует большей свободы и больших пластических возможностей, нежели обыденные жизненные ситуации. Этой свободе противопоставлены главные скрепы женского костюма предшествующих времен – к примеру, тот же жесткий корсет. Можно предположить, что именно функциональная модальность женского театрального костюма в определенной степени стала для обоих модельеров неким мостиком, перекинутым к бытовому костюму через пропасть, разделяющую костюм-артефакт XIX и XX вв.

Облегченный силуэт у обоих модельеров компенсировался роскошью: роскошью тканей, отделки, аксессуаров... Трудно сказать, было ли это осознанным решением несколько смягчить впечатление от резких и непривычных конструкторских решений, или – отражением эстетических пристрастий авторов; но роскошь костюмов была и в самом деле великолепной. Как примеры таких работ можно назвать следующие решения, ставшие легендами в истории мировой моды. Ламанова: часть костюмов к самому роскошному императорскому костюмированному балу-маскараду 1903 года (годом позже Ламанова была удостоена звания «Поставщик Двора Ея Императорского Величества»). Пуаре: костюмированный бал «1002 ночи, или Торжество по-персидски» 1911 года.

Проводя сравнительный анализ творчества двух модельеров, во многом определивших моду XX века, разумеется, нельзя говорить ни о каком заимствовании – даже на уровне идей; но несомненно речь идет о творческой переключке, об общности эстетических позиций; недаром Ламанову и Пуаре связывала дружба.

Триумфальное шествие революционных моделей обоих художников было прервано – как и вся мирная жизнь, – трагедией десятых годов XX века, Первой мировой войной. Творческие искания были приостановлены. Каждый из модельеров внес свою лепту в военные будни. Пуаре был мобилизован во французскую армию; там он разработал новую модель

шинели, где расход ткани был на 60 сантиметров меньше, а в работе по ее пошиву экономилось около четырех часов. Ламанова организовала госпиталь для раненых в своем имении Елизаветино.

Но вот после окончания войны творческие пути модельеров разошлись самым кардинальным образом. И этот разрыв обусловило коренное различие картин двух миров, в которых оказались художники к началу 1920-х гг.

Пуаре после войны поехал восстанавливаться в Марокко, где и продолжил творческие эксперименты с восточной роскошью одежды. Вернувшись в Европу, вновь открыл свои дома моды; но прежнего успеха уже достичь не удавалось. Предпринял турне по Америке, но... Прежнего успеха – и творческого, и финансового, достичь уже не удалось. «Романтическая “бель эпок”, культом которой была женственность, чувственность и изысканность, навеки отошла в прошлое. Наступил жесткий век конструктивизма и прагматизма, в котором не было места для женщины – цветка, женщины – райской птицы. Терпкий и пряный ориентальный аромат был чужд этому времени. “Женское движение борется за свободу, а я даю женщинам свободу движения”, – когда-то говорил Пуаре. Женщины ощутили эту свободу и двинулись в направлении, которое было непонятно и неприемлемо для Пуаре Великолепного» [9].

Это был закономерный конец: любое новое, революционное движение, со временем проходит этапы стагнации, регресса и умирания.

Творческая судьба Ламановой сложилась совершенно иначе – парадоксально и неожиданно.

Из кризиса военного времени Надежда Ламанова перенеслась в кризис гражданской войны, военного коммунизма, всеобщего обнищания населения. Весь ее мир, так благосклонный к ее творческим исканиям и дававший ее возможность полного процветания, как творческого, так и материального, рухнул. Ламанова потеряла все – состояние, имение, мастерскую, учениц, клиентуру. Были конфискованы даже ее костюмы. В 1919 году ее арестовали и посадили в Бутырскую тюрьму по обвинению в приверженности старому режиму. Спасло Ламанову только вмешательство Максима Горького, жена которого, Мария Андреева, долгое время одевалась у знаменитого модельера. Через два с половиной месяца ее освободили. Нужно было восстанавливать свой мир; но – вписывая его в картину нового мировоззрения; находить в этой новой картине мира свое место.

Конечно, индивидуальные клиенты у Ламановой оставались – все та же Мария Андреева, Лиля Брик, жена наркома Луначарского актриса Наталья Розенель, некоторые другие сановные советские дамы. Но этот круг деятельности был несоизмерим с прежним – ни по масштабу, ни по уровню доходов. Деятельная натура Ламановой требовала выхода своей энергии. И творческие поиски Надежды Ламановой развернулись в практически противоположную сторону. Если прежде упор делался на индивидуальность каждой модели и на роскошь ее воплощения, то теперь Ламанова перешла на разработку моделей для массового производства. Уже в 1919 году Ламанова сумела создать при производственном подотделе Наркомпроса «Художественную мастерскую современного костюма», к деятельности в которой привлекала молодых талантливых модельеров. На смену роскошным тканям пришли дешевые и простые материалы; Ламанова шила платья из платков и полотенец, а пальто – из одеял. Однако идеи элегантной одежды отнюдь не ушли в прошлое; Ламанова усложнила собственную задачу: воплощение вынужденно скудными средствами больших художественных решений. Не удивительно, что творческие взгляды Ламановой устремились в сторону народного костюма.

Кроме того, Ламанова поставила перед собой и еще более сложную задачу «обратной связи»: воспитание художественного вкуса масс через высокую эстетику одежды. «Только

через искусство мы можем прийти к созданию новых лучших форм жизни. Оно должно проникнуть во все области жизненного обихода, развивая художественный вкус и чутье в массах. Одежда является одним из наиболее подходящих проводников. На выставки, в музеи, в театры мы попадаем сравнительно редко, а жизненный обиход, как мебель, посуда, платье нас окружает, повседневно с нами; глаз привыкает одинаково и к хорошему и к дурному, потому художники и должны в области одежды взять инициативу в свои руки, работая над созданием из простых материалов простейших, но красивых форм одежд, подходящих к новому укладу трудовой жизни» [10]. Таким образом, Ламанова придает костюму новую, не свойственную ему прежде, функцию – активного участника формирования духовного мира нового человека, воспитателя его художественного вкуса.

Более того: костюм в качестве культурного артефакта наделяется Ламановой дополнительными функциями: он должен не только демонстрировать индивидуальные и социально-статусные особенности конкретного носителя; не только отражать мировоззренческие принципы, положенные в основу данной картины мира, но и соответствовать роду его деятельности; помогать человеку, поддерживать его, наполняя дополнительной положительной энергией.

«...главнейшими факторами, слагающими костюм, являются:

1. личное настроение и вкус лица, выражающийся в том или ином чувстве формы (стиль человека);
2. чувство формы, т. е. стиль эпохи;
3. пластическая форма данного лица, фигура, которая выражается в определенном силуэте;
4. материал, который сам по себе уже будет данной формой, и предreshает некоторые элементы создаваемой новой формы;
5. утилитарное назначение костюма.

Таким образом, задача создания художественного костюма сводится к сочетанию фигуры, назначения и материалов в общую форму – максимально прекрасную, в представлении эпохи и лица. Все это можно выразить практической формулой:

- для чего?
- для кого? и все это синтезируется в «как?» (форма)
- из чего?» [11]

Таким образом, Ламанова проявила себя не только как великий модельер, но и как гениальный маркетолог, сумев безошибочно просчитать семантическую модальность костюма в конкретный исторический период. Мощная идеологическая детерминация – наряду с остальными составляющими – способствовала достижению беспрецедентного успеха.

При этом Ламанова в своих теоретических разработках уже в конце 1920-х гг. предвосхитила ту роль костюма-артефакта, которая становится актуальной в современном мире, не только пассивно-констатирующей, иллюстративной, но и активной, действенной.

Это особенно важно сегодня, когда мир в своей современной квантовой картине – несколько неожиданно для нас, – оказался хрупким; требующим не только активного и бездумного потребления его природных ресурсов, но и заботы, охраны, бережного и рачительного отношения.

Исторический обзор семантической модальности костюма в разные исторические периоды дает возможность перейти к анализу сегодняшней ситуации с костюмом и прогнозу будущих модных тенденций в связи с изменением картины мира в общественном сознании. Однако это выходит за рамки данной статьи, так как требует глубокого рассмотрения современной квантовой картины мира и ее влияния на социальную психологию современного человека.

Выводы

1. Костюм имеет свой невербальный язык, сообщающий социуму информацию о том, кто его носит: статус, профессия, личные качества, эмоции. Костюм находится в непосредственной связи с представлениями об общей картине мира, таким образом, полностью соответствуя понятию «культурного артефакта».

2. Артефакт функционирует в среде культурно-семантического поля, полисемантичен и поэтому представляет собой абстрактный носитель культурной семантики. К основным модальностям существования артефакта можно отнести: материальную, функциональную, семантическую.

3. Костюм всегда существовал во всех трех упомянутых модальностях, он маркирует не только индивидуальные особенности и социальное, статусное положение своего носителя, но и, общую картину мира, общие принципы понимания мироустройства, свойственные человечеству на том или ином историческом этапе. То есть, в семантической модальности древнеримского костюма явна видна социальная детерминация, в средневековом дуализм, в ренессансе центризм, в эпоху просвещения детерминизм не только социальный, но и технологический, экономический и политический, в механистической картине мира все упорядочено и подчинялось строгим законам гармонии костюма: упрощение кроя и линий; постепенное приближение к естественности, удобству и комфорту, блегченный силуэт компенсировался роскошью тканей, отделки, аксессуаров. Костюм в качестве культурного артефакта наделяется дополнительными функциями: он должен не только демонстрировать индивидуальные и социально-статусные особенности конкретного носителя; не только отражать мировоззренческие принципы, положенные в основу данной картины мира, но и соответствовать роду его деятельности; помогать человеку, поддерживать его, наполняя дополнительной положительной энергией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернышова Л.В. Концептуализация артефактов в русской фразеологии: одежда. / Л.В. Чернышова // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. – 2010. – №1(63). – С. 52–55.
2. Чернышова Л.В. Наивная концептуализация артефактов в русской и белорусской фразеологии: шапка. URL: https://docplayer.ru/64656356-L-v-chernyshova-naivnaya-konceptualizaciya-artefaktov-v-russkoy-i-belorusskoy-frazeologii-shapka.html?fbclid=IwAR1b4T9_y1Q_TZVYkZdWCcv9dcF1caIq9RR3hhQsrv3JbzLjoVxHSJfdzq4 (дата обращения 30.04.2021).
3. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече: АСТ, 2003. 509 с.
4. Философия: Энциклопедический словарь. Под ред. А.А. Ивина. М. Гардарики. 2006. 1072 с.

5. Креационизм / Резвых П.В., Колчинский Э.И. (Креационизм в биологии) // Конго – Крещение. М. Большая российская энциклопедия в 35 тт. / гл. ред. Ю.С. Осипов; 2004–2017. Т.15. 2010. 661 с.
6. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.
7. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов. В 4-х тт. – М.-СПб 1993–2005.
8. Пастуро М. Красный. История цвета. Библиотека журнала «Теория моды». М., НЛЮ, 2019. 160 с.
9. Склярченко В., Колозинская И., Вологжина Н., Исаенко О. 100 знаменитостей из мира моды. М, ОМИКО, 2006. 740 с.
10. Ламанова Н.П. «О Мастерской Современных Художественных костюмов» на Первой всероссийской конференции по художественной промышленности в августе 1919 г. URL: https://lamanova.com/16_lamanovas-report.html (дата обращения 17.02.2021).
11. Ламанова Н.П. «О костюме». «Женский журнал», 1926, №1. С. 16–17. URL: https://lamanova.com/16_to-suit.html (дата обращения 18.02.2021).
12. Чижова Н.В., Махиня Е.В. Концепция прогнозирования состава промышленных коллекций женской одежды на основе исследования планетарного влияния на тенденции моды // Успехи современной науки. Т. 1, №5, 2017 г. – Белгород: Agris, eLibrary.ru., 2017. С. 167–170.
13. Чижова Н.В., Махиня Е.В. Разработка концепции астромоды на основе исследования планетарного влияния на дизайн одежды // Аспирант и соискатель. 2017, №3(99). – М.: 2017. С. 64–66.
14. Махиня Е.В., Яковлева Л.Е. Одежда как артефакт: социально-культурный код славянской культуры // Тезисы докладов 72-ой Внутривузовой научной студенческой конференции «Молодые ученые – инновационному развитию общества (МИР-2020)», посвященной юбилейному году в РГУ им. А.Н. Косыгина. Часть 1, 2020 г. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. С. 36–37.
15. Махиня Е.В., Яковлева Л.Е. Русский культурный код: одежда как артефакт // Образ русского мира в междисциплинарном дискурсе. Межвузовский сборник статей под общей редакцией Л.Е. Яковлевой – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. С. 115–124.
16. Махиня Е.В., Яковлева Л.Е. Искусство костюма в цифровом обществе // Исторический процесс: истоки, перипетии, перспективы. Межвузовский сборник статей. Вып. 18. Под общ. ред. М.Ю. Белоановой. – Йошкар-Ола, 2021. С. 100–111.
17. Богомолов Г., Андреева А. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. От Древнего Египта до модерна. М. Паритет. 2008. 344 с.
18. Власов В.Г. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна. – СПб.: СПГУТД, 2009.
19. Пуаре П. Одевая эпоху. М., Этерна, 2011. 416 с.
20. Конец моды. Одежда и костюм в эпоху глобализации. Коллектив авторов. М., НЛЮ, 2020. 288 с.

Makhinya Elena Vladimirovna

Russian state university named A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art), Moscow, Russia
E-mail: astromoda@yandex.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1598-2014>

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

Korobtseva Nadejda Alekseevna

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

Historical retrospective of the costume as a cultural artifact

Abstract. This article aims to research and introduce the concept of "costume as a cultural artifact" into the scientific use of fashion marketing, and is part of the dissertation research. The conceptualization of the clothing artifact was developed back in 2010 by L.V. Chernyshova; however, this research was carried out in the field of linguistics and phraseology, which examined the comprehension and interpretation by a person of the symbolic meaning of a particular piece of clothing, a statement in the public consciousness of the cultural significance of an already existing object. We are interested in another aspect of the existence of clothing as a cultural artifact: the background, the deep motive for the emergence of certain development trends and changes in the general style of clothing, based on a conscious or subconscious understanding of the principles of the world order. Having understood the conditionality of fashion trends by changes in the general picture of the world in the mind of a person, marketing is able, with a high degree of probability, to calculate the trends of the future style of fashion, relying on the achievements of other sciences. It is in this context that the study of the costume as a cultural artifact turns out to be useful in practical marketing: a realistic forecast of fashion trends and meeting future customer expectations are the key to successful business development. And this is especially true today, when the world is constantly changing, and at a speed previously unthinkable. It would be quite logical to assume that it is the semantic modality of the costume that shapes the fashion of each historical period, and, accordingly, largely (if not predominantly) determines consumer demand. The key to the successful functioning of an enterprise associated with the creation, production and sale of fashion products can be the correct definition of the dominant of the semantic concept of a modern suit.

Keywords: clothing-artifact; scientific paradigms; picture of the world; retrospective; cultural artifact; semantic modality; value attitudes

REFERENCES

1. Chernyshova L.V. Kontseptualizatsiya artefaktov v russkoy frazeologii: odezhda. / L.V. Chernyshova // Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya 1. Pedagogika. Psikhologiya. Filologiya. – 2010. – №1(63). – S. 52–55.
2. Chernyshova L.V. Naivnaya kontseptualizatsiya artefaktov v russkoy i belorusskoy frazeologii: shapka. URL: https://docplayer.ru/64656356-L-v-chernyshova-naivnaya-kontseptualizatsiya-artefaktov-v-russkoy-i-belorusskoy-frazeologii-shapka.html?fbclid=IwAR1b4T9_y1Q_TZVYkZdWCcv9dcF1caIq9RR3hhQsrv3JbzLjoVxHSJfdzq4 (data obrashcheniya 30.04.2021).

3. Kononenko B.I. Bol'shoy tolkovyy slovar' po kul'turologii. M.: Veche: AST, 2003. 509 s.
4. Filosofiya: Ehntsiklopedicheskiy slovar'. Pod red. A.A. Ivina. M. Gardariki. 2006. 1072 s.
5. Kreatsionizm / Rezvykh P.V., Kolchinskiy Eh.I. (Kreatsionizm v biologii) // Kongo – Kreshchenie. M. Bol'shaya rossiyskaya ehntsiklopediya v 35 tt. / gl. red. Yu.S. Osipov; 2004–2017. T.15. 2010. 661 c.
6. Le Goff Zh. Tsvivilizatsiya srednevekovogo Zapada. M.: Izdatel'skaya gruppa Progress, Progress-Akademiya, 1992. – 376 s.
7. Mertsalova M.N. Kostyum raznykh vremen i narodov. V 4-kh tt. – M.-SPb 1993–2005.
8. Pasturo M. Krasnyy. Istoriya tsveta. Biblioteka zhurnala «Teoriya mody». M., NLO, 2019. 160 s.
9. Sklyarenko V., Kolozinskaya I., Vologzhina N., Isaenko O. 100 znamenitostey iz mira mody. M, OMIKO, 2006. 740 s.
10. Lamanova N.P. «O Masterskoy Sovremennykh Khudozhestvennykh kostyumov» na Pervoy vserossiyskoy konferentsii po khudozhestvennoy promyshlennosti v avguste 1919 g. URL: https://lamanova.com/16_lamanovas-report.html (data obrashcheniya 17.02.2021).
11. Lamanova N.P. «O kostyume». «Zhenskiy zhurnal», 1926, №1. S. 16–17. URL: https://lamanova.com/16_to-suit.html (data obrashcheniya 18.02.2021).
12. Chizhova N.V., Makhinya E.V. Kontseptsiya prognozirovaniya sostava promyshlennykh kollektiy zhenskoy odezhdy na osnove issledovaniya planetarnogo vliyaniya na tendentsii mody // Uspekhi sovremennoy nauki. T. 1, №5, 2017 g. – Belgorod: Agris, eLibrary.ru., 2017. С. 167–170.
13. Chizhova N.V., Makhinya E.V. Razrabotka kontseptsii astromody na osnove issledovaniya planetarnogo vliyaniya na dizayn odezhdy // Aspirant i soiskatel'. 2017, №3(99). – M.: 2017. S. 64–66.
14. Makhinya E.V., Yakovleva L.E. Odezhda kak artefakt: sotsial'no-kul'turnyy kod slavyanskoy kul'tury // Tezisy dokladov 72-oy Vnutrivuzovskoy nauchnoy studencheskoy konferentsii «Molodye uchenye – innovatsionnomu razvitiyu obshchestva (MIR-2020)», posvyashchennoy yubileynomu godu v RGU im. A.N. Kosygina. Chast' 1, 2020 g. – M.: FGBOU VO «RGU im. A.N. Kosygina», 2020. S. 36–37.
15. Makhinya E.V., Yakovleva L.E. Russkiy kul'turnyy kod: odezhda kak artefakt // Obraz russkogo mira v mezhdistsiplinarnom diskurse. Mezhvuzovskiy sbornik statey pod obshchey redaktsiyei L.E. Yakovlevoy – M.: FGBOU VO «RGU im. A.N. Kosygina», 2020. S. 115–124.
16. Makhinya E.V., Yakovleva L.E. Iskusstvo kostyuma v tsifrovom obshchestve // Istoricheskiy protsess: istoki, peripetii, perspektivy. Mezhvuzovskiy sbornik statey. Vyp. 18. Pod obshch. red. M.Yu. Belaonovoy. – Yoshkar-Ola, 2021. S. 100–111.
17. Bogomolov G., Andreeva A. Istoriya kostyuma. Ehpokha. Stil'. Moda. Ot Drevnego Egipta do moderna. M. Paritet. 2008. 344 c.
18. Vlasov V.G. Teoretiko-metodologicheskie kontseptsii iskusstva i terminologiya dizayna. – SPb.: SPGUTD, 2009.
19. Puare P. Odevaya ehpokhu. M., Ehterna, 2011. 416 s.
20. Konets mody. Odezhda i kostyum v ehpokhu globalizatsii. Kollektiv avtorov. M., NLO, 2020. 288 s.