



МРНТИ 18.07.31

А. Ибраева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Казахская национальная академия искусств  
им. Т. Жургенова  
г. Алматы, Казахстан

# ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕЙ ДЕКОНСТРУК- ТИВИЗМА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ РАЗВИТИЯ МОДЫ

## ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕЙ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ РАЗВИТИЯ МОДЫ

### Аннотация

В статье рассматриваются культурно-исторические предпосылки и этапы развития деконструктивизма в современной моде. В результате проведенного историко-искусствоведческого анализа установлено, что идеи деконструктивизма в дизайне костюма прошли несколько этапов развития – от эпатажных проявлений субкультуры панков и авангардных проектов японских и бельгийских дизайнеров до определяющего фактора в формировании новых эстетических идеалов. Предпринятый анализ эволюционных особенностей этого направления в современной моде позволяет утверждать, что концептуальные проекты независимых японских и бельгийских дизайнеров-деконструктивистов имели огромную критическую важность как теоретические показатели и внесли революционные изменения в систему вестиментарной моды. В процессе своего развития, деконструктивизм радикально трансформировал традиционные стилистические, композиционные и технические основы проектирования костюма и явился новой точкой отсчёта в развитии современной моды.

**Ключевые слова:** деконструктивизм, мода, дизайн костюма.

### Введение

Степень функциональности и утилитарности одежды, эстетические нормы и семантическая наполненность костюма, являющегося своеобразной проекцией культурной ситуации и инструментом трансляции культурных ценностей, изменяются

под воздействием общих мировоззренческих установок эпохи. Так, ориентация в эпоху постмодерна на свободу художественного поиска, эклектичность, ироничное переосмысление традиции и индивидуализацию оказала существенное воздействие на

дизайнерскую проектную практику. Утверждение деконструктивизма в качестве философско-теоретической базы художественной культуры эпохи постмодерна как наиболее влиятельного направления современного искусства нашло отражение в принципиально новых взглядах на стандарты и механизмы развития вестиментарной моды конца XX века.

Понятие деконструкции в моде носит неоднозначный характер и необходимо дифференцировать два основных аспекта применения этого термина. В первом случае, понятие деконструкции определяет общие характеристики, наметившихся в последних десятилетиях XX века тенденций разрушения стереотипов, связанных с сезонностью одежды, ее функциями и назначением, разграничением ассортиментных групп. Не отрицая правомерность такого определения, отражающего состояние моды в контексте постмодернистских идейных установок и эстетических принципов, стоит отметить, что в рамках данной статьи нас интересует деконструкция в более узком значении, выражающем креативный подход к проектированию модного костюма, проявляющийся в ориентированности на создание семантически наполненной, стилистически и конструктивно сложной формы. В применении к дизайнерской проектной практике, деконструкция явилась и методом проектирования костюма, и методом расшифровки цели творца и смыслового содержания созданного им проектного образа. Как описательный термин, деконструкция обозначает совокупность новаторских формообразующих принципов в проектировании костюма, основанных на свободе обращения с конструкцией и технологической обработкой изделия,

пропорциями и структурой европейского костюма. По определению профессора Института архитектуры и искусств Южного Федерального Университета России Т. Бердник, деконструктивизм в дизайне костюма есть «принципиально новый, альтернативно ориентированный против норм классической и супрематической композиции, построенный на ассоциациях и интуиции художественный метод» [1, с. 46].

### **Методы**

Методологической основой исследования является комплексный анализ рассматриваемых вопросов на основе междисциплинарного подхода и сравнительного изучения научной философской, искусствоведческой и культурологической литературы. Связь между дерридианской практикой деконструкции текста и дизайном не является прямой и явной, однако, поскольку эти идеи начали активно распространяться в 1970-х гг., и вышли далеко за пределы философских кругов охватив широкую область визуальной культуры, определенные настроения не могли обойти стороной сферу моды. Мода постмодернизма (в западной традиции обозначаемая как «contemporary fashion») имеет высокоинтеллектуальные теоретические основы, являясь своеобразной визуальной художественной транскрипцией философских взглядов. Тем не менее, было бы неверным считать проекты деконструкции в дизайне костюма непосредственной проекцией теоретических положений деконструктивизма. Безусловно, дизайнеры-деконструктивисты не руководствовались напрямую теоретическими постулатами этой философской концепции в творческом

процессе, но их работы могут быть эффективно интерпретированы на основе методов деконструктивизма.

Материал исследования составили фотоматериалы коллекций и лимитированных моделей европейских и азиатских дизайнеров. Принимая во внимание тот факт, что на сегодняшний день мировая мода развивается на принципах деканонизации классических стандартов и метод деконструкции в той или иной мере используется многими дизайнерами мирового уровня, эмпирическая база исследования ограничивается костюмными коллекциями наиболее ярких представителей этого направления. Исторический метод в совокупности с философско-эстетическим анализом позволяют рассмотреть феномен деконструктивизма в вестиментарной моде в динамике развития и проследить трансформацию его ключевых постулатов в дизайнерской практике разных школ и периодов.

### **Результаты**

Деконструкция как философское понятие является универсальным креативным актом, направленным на борьбу с устоявшимися канонами, традициями и стереотипами. Теоретические положения философской концепции деконструктивизма в полной мере заимствуются творческими практиками современности и реализуются посредством применения нестандартных художественных принципов и приемов, что значительно расширяет спектр выразительных возможностей современного искусства и арсенал интерпретационных средств его анализа.

Деконструктивистская практика дизайнеров Японии и Бельгии оказала

мощное влияние на стилистическую ситуацию в вестиментарной моде конца XX века и определила генеральное направление развития модных тенденций последующих десятилетий. В дизайнерских концептуальных проектах деконструктивизм проявил себя как критическое осмысление традиционных методов проектирования одежды и, казалось бы, прочно устоявшихся в нашем сознании отношений «тело-костюм», что явилось мощным стимулятором творческого потенциала дизайнеров и послужило раскрытию новых возможностей формообразования костюма.

Идеи деконструктивизма, пройдя несколько этапов развития в контексте вестиментарной моды, в последней трети XX века явились определяющим фактором радикальной трансформации традиционных основ проектирования костюма, сформировали новые эстетические идеалы и обозначили главный вектор развития современной моды.

### **Дискуссия**

Несмотря на то, что свои эксперименты «разрушений» авангардные дизайнеры моды начали еще в конце 1970-х – первой половине 1980-х гг., термин «деконструктивизм» вошел в лексикон моды только после выставки 1988 года «Архитектура деконструктивизма» (Deconstructivist Architecture), прошедшей в Музее современного искусства Нью-Йорка и посвященной проектам архитекторов Захи Хадид (Zaha Hadid), Рэма Колхаса (Rem Koolhaas), Даниэля Либескинда (Daniel Libeskind) и Фрэнка Гери (Frank Gehry) [2, с. 292]. Это был первый случай применения термина «деконструктивизм» к

визуальному виду искусства, а феномен деконструктивистского подхода в творческих практиках как теоретически осознанная концепция начал свою историю с факта практического использования деконструкции именно в архитектурных опытах. Рефлексивную и критическую природу деконструктивизма в архитектуре, впоследствии проявившуюся и в моде раскрывает Дж. Уолкер в своем определении термина «деконструкция», применяя его к проектной практике: «Архитекторы-деконструктивисты использовали критическую тактику деконструкции, чтобы поставить под сомнение принятые архитектурные понятия формы, функциональности, долговечности, гармонии, порядка, смысла и красоты. Например, модернистский принцип форма исходит из функциональности стал принципом функция исходит из деформации» [3, с. 45].

В нью-йоркском журнале «Details», вышедшем в свет в марте 1989 года была опубликована критическая статья, в которой автор называет новые проекты антверпенских дизайнеров костюма деконструктивистскими, по аналогии с авангардным направлением в архитектуре [4]. Такая взаимосвязь не случайна, как известно архитектура и костюм имеют много общих специфических черт в формообразовании, и история стилей этих двух художественных сфер демонстрирует нам параллельность их развития. Ярким примером такой общности явилась выставка «Кожа+Скелет: Параллельные практики в области моды и архитектуры» (Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture), проходившая в Сомерсет-Хаусе (Лондон, Великобритания) в 2008 году [5]. Так же,

как и в философской, и в архитектурной практике, деконструкции в дизайне костюма было суждено создать новое видение и новые возможности, безвозвратно изменив параметры, определяющие, что в моде является истинно высоким, поставив под сомнение существующие в европейском сознании стандарты и переосмыслив традиционные методы проектирования костюма.

Одним из первых проявлений деконструкционистской моды стали визуальные самовыражения молодежной субкультуры панков, ознаменовавшей собой во второй половине 1970-х годов революционный поворот к свободе постмодернизма. Стиль «панк», с его акцентом на изношенные и видоизмененные одежды представлял собой кульминационную протестную реакцию молодежи в длинном ряду запрещенных послевоенных западных субкультурных стилей, таких как «моды», «скинхеды», «растафари», «хиппи». Конфронтацию с обществом субкультура панков демонстрирует через эпатаж и шокирующую выразительность своего костюма, как бы стремящуюся к уничтожению самого института моды и хорошего вкуса [6, с. 173]. В основе «андеграундного» имиджа панков – эклектика сочетаний подержанной разностильной одежды «second hand» с подчеркнутой поношенностью (прорези на джинсах, рваные и растянутые футболки и т.д.), военизированных элементов, и нарочито гротескных аксессуаров.

Начиная с 60-х годов XX века, уличная молодежная мода и стили субкультур неоднократно оказывали заметное влияние на дизайн костюма. Визуальный имидж панков, зародившийся как

антистиль и деконструктивистская критика установленных норм Высокой моды, оказал существенное воздействие на ее развитие, так как заключал в себе большой творческий потенциал, широко и плодотворно эксплуатируемый мировыми дизайнерами последующие несколько десятилетий. Панк-стиль был одновременно уникальным продуктом конкретной социокультурной ситуации и жертвой позднего капитализма. Как наиболее быстро воспринятая из всех предыдущих молодежных субкультур, панки широко распространили свой имидж, и затем, менее чем за три года пали жертвой массового маркетинга [7]. Уже в 1976 г. итальянское издание всемирно известного журнала «Vogue» посвящает несколько страниц антимоды панков [8], а в 1977 году дизайнер Зандра Роудс (Zandra Rhodes) создает коллекцию «Chic Punk», в которой вечерние и нарядные платья из атласа и шелка украшены прорезями, рваными полами с изысканной вышивкой и английскими булавками. Ее дизайнерские разработки, приспособившие «панковскую» деконструкцию к одежде богатых и знаменитых, проложили путь для панк-стиля на массовый рынок.

Самой значимой фигурой в пропаганде панк-стиля является британский дизайнер Вивьен Вествуд (Vivienne Westwood), которой часто приписывают создание этого направления в моде. Однако сложный генезис субкультуры панков берет свое начало в депрессивных экономических и социально-политических условиях Великобритании 1970-х. Панк-стиль не был искусственно созданным дизайнерским стилем, и было бы неоправданным упрощением ситуации утверждать, что Вивьен Вествуд и ее

партнер Малкольм Макларен (Malcolm McLaren) отвечают за создание внешнего вида представителей движения панков и музыкантов панк-рока [7]. Британский дизайнер успешно переработала радикальный бриколаж панк-стиля и использовала этот прием, во многом определяющий культуру постмодерна, в качестве «визитной карточки» и основополагающего композиционного принципа своих коллекций.

К началу 1980-х годов уже менее шокирующие вариации панк-стиля прочно заняли свое место в официальной и уличной моде, а в следующее десятилетие глобальный стиль продолжил развиваться в этом же направлении, но по более сложной эстетической траектории. Протестный дух субкультуры панков отчасти подготовил западное общество к качественно новым, интеллектуальным проявлениям деконструкции в дизайнерской моде. В начале 1980-х годов новое поколение независимых японских дизайнеров: Рей Кавакубо (Rei Kawakubo) с собственной маркой Comme des Garçons, Йоджи Ямамото (Yohji Yamamoto), Иссей Мияке (Issey Miyake), а через десятилетие бельгиец Мартин Марджела (Martin Margiela) и так называемая «Антверпенская шестерка» выпускников Королевской Академии изящных искусств в Антверпене (Antwerp Six), представили на мировых подиумах свои авангардные коллекции, в которых деконструкция проявила себя в более сложной форме, нежели примитивное анархическое разрушение. Ранние работы этих дизайнеров вызвали ассоциации с субкультурной модой движения панков, но как поясняет профессор Лондонского колледжа моды (London College of Fashion,

University of the Arts, London) Элизабет Уилсон (Elizabeth Wilson), они имели «определенно более интеллектуальный подход, который буквально помог разоблачить моду изнутри, ее отношение к телу и в то же время ее структуру и дискурс» [9, с. 250]. В основе этих концептуальных проектов был заложен глубокий смысл философских идей постмодернизма, расценивающих деконструкцию, как некое диалектическое устройство, что может законно считаться революционным проявлением в моде и новым подходом к одежде с позиций постиндустриальной эпохи.

Несмотря на то, что отдельные авторы популярных изданий связывают зарождение деконструктивизма в вестиментарной моде с именами новой волны европейских дизайнеров второй половины 1980-х годов, можно с уверенностью сказать, что первая официальная презентация авангардных проектов в дизайне костюма, получивших в дальнейшем определение «деконструктивистские» имела место в самом начале 1980-х. В знаменательном для истории моды XX века 1981 году Рей Кавакубо и Йоджи Ямамото впервые продемонстрировали свои концептуальные творения в Париже. Уникальность представленных моделей заключалась в революционном взгляде авторов на выразительные возможности костюмных форм, характеризующихся нарочито подчеркнутой асимметрией, незавершенностью отделки, нетрадиционной конструкцией, нестандартными объемами, отсутствием декора и монохромной палитрой. За все предшествующие семь десятков лет «века модельеров», ни один показ не произвел такого шокирующего впечатления на видавший виды мир

европейской моды. Критики очень бурно отреагировали на сенсацию, награждая стиль коллекций самыми изощренными эпитетами «Пост-Хиросима шик», «Мода бедных», «Анти-мода», «Смерть моды». Одни восприняли модели японцев как карикатуру на европейскую одежду, другие стали их горячими поклонниками, воспринимая модели коллекций не как атрибут моды, а как произведение искусства, в котором выражена новая философия одежды.

По мнению авторитетного критика современного искусства, директора Лондонского музея дизайна Деяна Саджика значительную роль в успехе необычных коллекций сыграло их восприятие европейцами как проявления экзотичности японских дизайнеров. Он вспоминает: «Их прибытие в Париж бросило вызов господству французских дизайнеров, и в то же время подчеркнуло важность Парижа в системе моды» [10, с. 84]. Можно утверждать, что именно японское мировоззрение, специфические философские установки, которыми буквально пронизана культура Японии явились главным условием возможности появления феномена деконструктивизма в дизайне костюма, в том естественном его проявлении, которое представили Р. Кавакубо, Й. Ямамото и И. Мияке. Японская легкая промышленность начала производить европейскую одежду только в конце 1940-х – начале 1950-х гг. после нахлынувшего послевоенного потока западной культуры, и потому для японских дизайнеров 1980-х гг. эстетика современных костюмных форм была немногим менее экзотична, чем восточный костюм для европейца. Это был сторонний, свежий взгляд на европейскую моду

сквозь призму понятий восточной философии. Признанные и устоявшиеся в сознании западного человека формы европейского костюма и привычные манеры ношения одежды послужили для японских дизайнеров неисчерпаемым кладом первоначального проектного материала, «нуждающегося» в критическом переосмыслении с точки зрения японской культуры. Свою высокую оценку работ японских модельеров и степени их значения в контексте мировой моды дает профессор Т. Бердник: «Традиционная восточная философия в творчестве японских дизайнеров моды органично соединилась с умонастроениями, царившими в мировой культурной практике последней трети XX столетия и породившими феномен постмодернистского искусства. Опираясь, с одной стороны, на традиции национальной художественной культуры, с другой – на достижения сверхсовременных технологий, японские дизайнеры создали целое направление в костюмном формообразовании, ставшее ярким явлением моды эпохи постмодернизма. Деконструкция, бесструктурность, нарочитое «выворачивание наизнанку» архитектурных принципов формообразования становятся у кутюрье из Японии не только фактором поиска новой художественной образности и оригинальности костюмной формы, но и выражением мировоззренческой позиции, носителями идеи автономности человеческой души, не раскрываемой через костюм, но надежно сохраняемой им, как в коконе. Созданные ими костюмы, нарочито антитектоничные, нефункциональные, превращают одетого человека в динамичный художественный объект, рождающий

в различных контекстах разные ассоциации» [1, с. 46-47]. Такое совпадение деконструктивистских принципов и концептуальных основ проектов японских дизайнеров не случайно, и его корни следует искать в специфике традиционного японского искусства, представляющего собой уникальную систему мировоззренческого и художественного осмысления жизни человека в окружающем мире. Практически любое перворазрядное произведение японского искусства, будь то миниатюра, фарфор или одежда, выступает как совершенный художественный объект, в котором основополагающие принципы национальной культурной традиции тесно соприкасаются с общечеловеческими принципами.

Важнейшими базисными понятиями японской культуры являются традиционализм и экологическая ориентация, утверждающая принципиальное единство человека и природы. Уникальность японского традиционализма заключается в его гибкости и открытости к многообразным внешним влияниям, в способности сочетать многовековые ценности прошлого с достижениями настоящего. Такое отношение к традиции соответствует концепциям постмодернизма, признающим невозможность отрицания прошлого и предлагающим его ироничное переосмысление, вплетая устоявшиеся элементы и принципы в незнакомый, современный контекст с помощью техники коллажа и цитирования, что позволяет сообщать образам былого новые импульсы жизни [11, с. 24].

Если в предшествующие периоды европейская мода, на протяжении нескольких столетий успешно

питавшаяся традициями Востока, заимствовала конкретные формы, элементы костюма и декор, то благодаря деконструкции дизайнеров Ямамото, Мияке и Кавакубо она получила в свой арсенал важнейшие эстетические принципы японской одежды и художественного мышления в целом, такие как асимметрия и незавершенность, свободный покрой, отсутствие жесткой структуры, многослойность, понятие неброской, «сумеречной» красоты. Часто необъяснимая для европейца внешняя привлекательность этих композиционных приемов играет важную роль в японском дизайне, использующем во многом метод следования естественности, согласно которому, особую ценность представляют неправильные формы, как наименее искусственные и максимально близкие к природе. Следование законам естества – это акт ненасилия над природой, выступающий против создания искусственных рамок «правильности» и «законченности» форм, что позволяет добиться ощущение неповторимости и уникальности каждой вещи.

Ключевыми моментами диаметрального расхождения японской и европейской культуры в понимании красоты и совершенства является отношение к асимметрии, как к принципу построения композиции и выразительному средству художественного произведения. Симметричность является одним из главных приемов гармонизации в классическом европейском искусстве и основообразующей схемой метафизического мышления, базирующегося на противопоставлении бинарных оппозиций, но обращаясь

к философской практике деконструктивизма, мы обнаруживаем явные параллели с традициями японского мировоззрения в стремлении нарушить симметрию вещей и понятий. Рассуждая о подрыве метафизики логоса, через деконструкцию идеи знака, Деррида видит необходимость «разрыва с симметрией», во власти которой находятся все оппозиции метафизики. Деррида призывает порвать с симметрией, деконструируя противопоставление бытия и небытия, как одну из важнейших пар в бесконечном ряду метафизических оппозиций, обрекая тем самым привычные для европейского мышления противопоставления на утрату первоначального смысла [12, с. 94].

Что касается известного японского принципа незавершенности, чуждого западному мышлению, то в дизайне костюма такая недосказанность обладает огромным преимуществом, позволяя потребителю проявить творческое начало и обладая необходимой свободой ощутить моменты соучастия и соавторства при создании своего визуального образа. Благодаря отсутствию жесткой структуры модели японских дизайнеров открыты для трансформации и предполагают поливариантность способов их ношения, способствуя максимальной индивидуализации облика носителя одежды. Такое неприятие завершенности костюмных форм базируется на постулатах буддийского учения о вечном движении жизни и изменчивости бытия в непрерывном потоке времени, что перекликается с утверждением о бесконечности деконструкции, при которой не один из результатов не может быть окончательным и истинным



[13, с. 4]. Идея разрушения барьера между творцом и потребителем, впервые привнесенная в мировую моду японскими дизайнерами, является своеобразным деконструктивистским актом релятивизации отношений внутри бинарной оппозиции «субъект-объект» и одновременно соответствует важнейшему буддийскому принципу недвойственности.

Наличие свободного пространства между телом и одеждой, как еще один важный прием метода следования естественности присущего японской традиции – отличительная черта большинства костюмных моделей японских деконструктивистов. Примечательно, что их первые проекты в европейском пространстве были восприняты как прямая атака на западные идеи формирования идеального тела. «Бесформенные», не обнажающие и не подчеркивающие тело одежды были радикально противоположены гипертрофированному силуэту актуальной моды того времени. Одетые тела представляют собой не только физические, но и культурные территории, определяющие отчасти и нашу идентичность, и нашу индивидуальность, и на протяжении многих веков европейская мода шла на поводу у изменчивых представлений о красоте человеческого тела, стараясь самыми изощренными способами «подогнать» индивидуальные формы к существующим стандартам. В модных тенденциях начала 1980-х, когда символом высокого социального статуса становится «идеальное» тело, средствами такой «стандартизации» являются агрессивные широкие плечи, «корсетный стиль», мини-длина даже в деловом костюме, использование инновационных

материалов, позволяющих достичь максимального облегчения (эффект «второй кожи»).

Отрицая идеализацию тела, деконструкция показала, что такая субъективность всего лишь некая идея, непрерывно формулирующаяся во времени и пространстве в соответствии с различными мифами, потребностями, утверждениями или отрицаниями [14, с. 7]. В деконструкции японских дизайнеров моды заложено гораздо больше возможностей для проявления личностной свободы через приятие индивидуальных параметров, чем в стандартах европейской одежды, предназначенной для демонстрации идеального тела. Свободные формы «деконструктивистской» одежды позволяют ее носителю проявлять уникальность своего индивида, не становясь объектом сексуальной или социальной манипуляции. Отказываясь принимать традиционные западные представления о женской сексуальности, японские модельеры предложили новый взгляд на чувственность, выраженную в задрапированном тканью силуэте, очертания которого меняются при каждом движении. Выдвигая такую альтернативу подчеркнутой и агрессивной соблазнительности моды 1980-х, деконструктивисты создали новый женский образ, часто воспринимаемый как феминистский, но по сути взятый из традиций Востока. Так, Й. Ямамото использует метод наложения, драпировки и обертывание тела, маскируя его неструктурированными одеждами, игнорирующими обычные точки акцентуации, в чем историк моды Франсуа Бодо находит конфронтацию с общими тенденциями современности: «В обществе, которое прославляет,

возвеличивает тело и раскрывает его для просмотра, Йоджи изобрел новый код скромности» [15, с. 8]. В деформированных и «плохо сидящих» с точки зрения европейской эстетики моделях одежды Р. Кавакубо нет ни симметрии, ни завершенности, ни функции, ни логики. Эти модели никак не связаны с представлениями о тенденциях моды, об одежде как символе социального статуса или внешнем проявлении какого-либо имиджа, они, прежде всего, провозглашают индивидуальность как что-то более важное, чем общепринятые стандарты красоты: «Я хочу, чтобы люди в моей одежде выглядели как воплощение красоты. Причем внешняя красота вторична, она – не главное» (Р. Кавакубо) [16, с. 125]. Такой подход со всей очевидностью отсылает нас к японским понятиям и канонам женской красоты, разительно отличающимся от европейских – скрываемое под одеждой тело подчеркивает первостепенность духовной красоты по отношению к красоте физической. Описывая особую эстетику творений Р. Кавакубо, Д. Саджик подчеркивает, что они не акцентируют внимание на форме тела, и не деформируют его в соответствии с предвзятыми эталонами, вместо этого, текстуры, слои и объемы одежды, рассматриваются как объекты, представляющие интерес сами по себе [10, с. 54].

К 1984 году многие производители одежды класса «масс-маркет» уже активно копировали отдельные необычные элементы из коллекций японских дизайнеров для молодежного рынка Европы и США, что является бесспорным показателем влияния революционных идей японцев на вкусы целого поколения потребителей. Как

приверженцы ахроматической палитры, большое влияние японские дизайнеры оказали на модную цветовую гамму последующих десятилетий и сыграли значительную роль в популяризации черного цвета в одежде конца 1980-х и начала 1990-х. О признании за ними авангардного статуса и об огромном интересе к их творениям как к объектам моды и современного искусства можно судить по тому факту, что первая музейная выставка работ японских дизайнеров Й. Ямамото, И. Мияке и Р. Кавакубо «A New Wave in Fashion: Three Japanese Designers» (Новая волна в моде: Три японских дизайнера) прошла в уже через два года после их дебюта с коллекциями прет-а-порте в Париже. В последующее десятилетие творчеству этих модельеров было посвящено более 25-ти выставок в Западной Европе, Северной Америке, Австралии, Новой Зеландии и Японии. На сегодняшний день их проекты практически ежегодно представляются в рамках персональных, ретроспектив, самых значимых экспозиций, посвященных современному искусству. Отдельные модели и целые коллекции одежды японских деконструктивистов находятся в собраниях крупнейших мировых музеев моды, современного и декоративного искусства.

Сложно переоценить значение творческого импульса, который придала развитию мировой моды первая волна японских дизайнеров в Европе. Привнеся в европейский дизайн костюма элемент деконструкции, базирующийся на японских традициях, авангардные дизайнеры радикально изменили традиционное для европейской культуры понимание формообразующего костюма как средства достижения идеальной

фигуры. Пересмотрев общепринятые для европейской культуры способы построения конструкции, они создают совершенно новые образцы одежды, заимствуя из традиции не конкретные формы, а общие принципы создания костюма. Можно утверждать, что японские деконструктивисты положили начало концептуального направления в дизайне костюма и явились основателями новой парадигмы, определившей вектор развития вестиментарной моды постмодерна. Исследуя художественную структуру женского модного костюма М.М. Кузнецова отмечает: «Японская авангардная мода в полемике с классической системой функционирования моды и традиционными стандартами дизайна костюма представила иную, контрастирующую трактовку модной одежды, чем открыла путь для следующих поколений концептуальной линии дизайна» [17, с. 120].

В конце 80-х – начале 90-х гг. к движению деконструктивистов начинают присоединяться европейские дизайнеры, первыми из которых были Мартин Марджела и «антверпенская шестерка»: Анн Демельмейстер (Ann Demeulemeester), Дирк Биккембергс (Dirk Bikkembergs), Вальтер Ван Бейрендонк (Walter Van Beirendonck), Дрис Ван Нотен (Dries Van Noten), Дирк Ван Саен (Dirk Van Saene) и Марина Йи (Marina Yee), впервые заявившие о себе на Лондонской неделе моды в 1985 году. Бельгийских дизайнеров объединяет не единый стиль или направление, не национальная специфика проектирования и художественного видения, а скорее ориентированная на свободную ассоциативность дизайнерская школа, сложившаяся

в стенах Королевской Академии изящных искусств в Антверпене, и одной из причин развития бельгийского деконструктивизма в конце 1980-х гг. можно считать реформы в системе образования Бельгии в области моды.

Другой, немаловажной причиной обращения бельгийских дизайнеров к этой концептуальной форме творчества можно назвать попытку самоидентификации в ответ на достигшую в 1980-х – 1990-х гг. своего пика сакрализацию бренда, консьюмеризм, неоправданно дорогое производство одежды. Так, на протяжении почти двух десятилетий, главная идея коллекций Мартина Марджелы заключается в сопротивлении культу личности в модной индустрии. Дизайнер не дает личных интервью, категорически отказывается позировать перед фотокамерами, не выходит в конце показа, не размещает на своей одежде название торговой марки, создавая тем самым новую, философскую парадигму восприятия бренда. В эпоху, когда модные дома соперничают в роскоши показов, представленный в 1988 году бренд «Maison Martin Margiela» устраивает свои дефиле в гаражах, на заброшенных станциях метро, противопоставляя дорогостоящим коллекциям, в прямом смысле драгоценной одежды творения из поношенных вещей и предлагая новую эстетику миру моды.

Творчество Мартина Марджелы сродни архитектуре деконструктивизма с ее изломанными формами, визуальной усложненностью, выносом внутренних элементов на фасадную поверхность. Выставляя на показ швы, замки-«молнии», подплечники он акцентирует внимание на самом процессе создания вещи, выворачивая

ее наизнанку и обнажая портновскую сущность моды, нарушая традиционную конструкцию и используя различные методы: воздействие, утилизацию, уничтожение и восстановление. Эти методы находят свое наиболее значительное выражение в коллекциях «Artisanal» (Кустарные) дома Maison Martin Margiela, для моделей которых повторно перерабатывают уже существующую одежду и такие нестандартные материалы как пластик или бумага. Эта известная линия может быть истолкована как критический ответ традициям высокой моды. В 1989 г. Марджела создает свою первую коллекцию из переработанного сырья, демонстрируя миру протест против чрезмерной важности моды при минимуме ее креативности. Уникальные изделия «Кустарной» линии действительно изготовлены с использованием такого же трудоемкого производства, как и в высокой моде, однако, термин «люкс» претерпевает в этом случае некий семантический сдвиг: это не означает использование каких-либо дорогостоящих материалов, а указывает на количество отработанных часов для производства каждой детали. Объявив точное количество затраченных часов, Марджела определяет человеческий труд как главный критерий определения ценового и статусного уровня своей продукции.

Тем не менее, переработка не является конечной целью дизайнера и его творчество не стоит рассматривать как «искусство бедных» или некую предтечу экологического направления в вестиментарной моде. Утилизация в данном случае выступает как культурная и критическая практика, деконструирующая методы Высокой моды. Искусствовед Б. Винкен (B.

Vinken), анализируя концептуальные основы творчества бельгийского дизайнера в своей статье «Мода: искусство смерти, искусство жизни» (Fashion: art of dying, art of living), замечает: «Новым в этой моде является то, что старое не исключается и не отрицается, но превращается в материал для одежды. Это не вопрос историзма и возрождения прошлых эпох, а скорее вписывание в современность следов смертности – не анимация мертвого или стирание следов времени, а изготовление следов смерти, носителем которых становится живое тело. Эта одежда отмечена сущностью смертности. Следы использования вещей, времени их изготовления, история одежды вписаны в творения: они поглощают в себя время, старение, возраст» [18, с. 87]. Как видим, все экстравагантные приемы дизайнера носят не только эпатажно-эстетический характер, но и глубокую философскую подоплеку. Так, на выставке в Роттердаме в 1997 году Марджела инфицировал свою коллекцию особой бактерией, которая в прямом смысле слова разрушила все модели на глазах у потрясенных зрителей. В этом перформансе явно прочитывается метафора, повествующая о быстротечности смены модных циклов и призрачности самой моды, когда только что созданное новомодное платье стремительно теряет свою актуальность.

Дизайнеры «Антверпенской шестерки» так же следуют принципам деконструкции, используя предложенный японцами метод для выражения собственных концепций. Как и все деконструктивисты, они не признают строгого деления одежды на сезонную, нарядную и повседневную, отказываются от традиционных представлений относительно

пропорций тела и критериев красоты, разоблачают процесс пошива одежды, не ориентируются на современные тенденции в моде, используют нетрадиционные сочетания классических форм и неожиданных деталей, помещая костюмные цитаты в чуждый им контекст, придают большое значение индивидуальности образа. Дрис ван Нотен, соединивший в своих коллекциях этнические мотивы и деконструктивизм, так определяет свою миссию в мире моды: «Моя цель создать такую моду, которая не ассоциировалась бы ни с какой конкретной культурой, чтобы любой человек, будь то мужчина или женщина, смог бы примерить ее к себе. Речь идет о моде, которая не подавляет вашу индивидуальность» [19, с. 116].

Анн Демельмейстер часто называют самым ярким и влиятельным представителем европейского деконструктивизма. Предлагая западным потребителям более приемлемый, чем японцы вариант деконструкции, дизайнер обращается к европейской готике и эстетике хиппи и создает эклектичные по стилю, но изысканные и гармоничные по восприятию образы на основе асимметричных конструкций. Романтический дух Средневековья в коллекциях Демельмейстер сочетается с авторской трактовкой современного феминизма, которую зачастую принимают за проявление андрогинности. Сама дизайнер иначе расценивает гендерную концепцию своих моделей: «Те, кто считает, что стиль моей одежды андрогинный, все еще верит, что женщина хочет выглядеть как Барби. Это глубоко укоренившееся мнение о том, что свойственно женщине. Меня больше

устраивает равновесие между мужчиной и женщиной. Столкновение мужских и женских элементов даже в отдельно взятом силуэте приводит меня в восторг» [19, с. 79]. Такое деконструктивистское примирение бинарной оппозиции «мужское-женское» Демельмейстер осуществляет не простым соединением в одной модели деталей мужского и женского гардероба, а добивается стирания гендерного кода одежды сложными способами организации костюмной формы, как например метод муляжного моделирования.

Историческое значение проектов японских и бельгийских дизайнеров состоит в том, что они явились первой попыткой создания альтернативы европейским модным стандартам и принципам формообразования модного костюма. Эти проекты имеют огромную критическую важность как теоретические показатели, так как наглядно демонстрируют, что любое отклонение от совершенства, кристаллизованного в парадигмах существующей традиции, не следует понимать, как недостаточность. По сути, деконструктивизм японских и бельгийских дизайнеров проявил себя как противопоставление гламурной эстетике – «грамотно срежиссированной (постановочной) красоты, над созданием которой начал трудиться специально обученный персонал: фотохудожники, парикмахеры, визажисты, косметологи» [20, с. 171]. Творчество японских и бельгийских деконструктивистов оказало значительное влияние на таких дизайнеров как Карл Лагерфельд (Karl Lagerfeld), Жан-Поль Готье (Jean Paul Gaultier), Марк Джейкобс (Marc Jacobs), Александр Маккуин (Alexander McQueen), Хельмут Ланг (Helmut Lang), Хуссейн Чалаян (Hussein Chalayan), Джон

Гальяно (John Galliano), Хэйдер Аккерман (Haider Ackermann), Вероник Бранкино (Veronique Branquinho), дуэт «А.Ф. Вандервост» (A.F. Vandevorst), Джуниа Ватанабе (Junya Watanabe) и многих других.

Со второй половины 1990-х гг. мировая мода развивается на принципах деконструкции, продолжая деканонизацию классических стандартов и элитарности одежды, ориентируясь, в том числе и на такой прием, как псевдоразрушение. Дизайнеры используют приемы обработки материалов для того, чтобы придать им состаренный или пришедший в негодность вид, что особенно ярко проявилось в воцарившемся на подиумах середины 1990-х годов стиле «гранж», родоначальником которого считается Марк Джейкобс. Отдельные исследователи прослеживают непосредственное влияние деконструктивизма на появление такого направления в моде конца 1990-х – начала 2000-х гг. как минимализм. Автор работы «Социокультурные и эстетические аспекты формообразования в моде последней трети XX века» М.В. Кирьянов утверждает: «Начиная с 1970-х годов, наблюдалось постепенное разрушение формы одежды посредством отсечения декоративных элементов и придания ей лаконичного и универсального характера. К концу века, благодаря общему деконструктивистскому подходу, форма одежды стала максимально лаконичной, а её семантическое, функциональное наполнение стало наиболее важной характеристикой» [21, с. 22-23].

К концу XX века деконструктивизм становится основным направлением развития формы модного костюма и его стилизации, успешно избавившись

от статуса авангардной концепции. Приметы «разрушения хорошей формы» присутствуют как в шедеврах именитых кутюрье, так и в коллекциях молодых дизайнеров андеграунда. Но даже спустя десять лет после первого парижского показа японских дизайнеров, что составляет немалый срок для моды прошлого века, деконструктивизм как явление, все еще волнует профессионалов и обывателей, теоретиков и практиков моды. В июле 1993 года, в статье о «деконструкционистской» моде в «Нью Йорк Таймс», с целью выяснения происхождения и направленности этого нового и до сих пор такого таинственного движения, появилась его «родословная»: «Рей Кавакубо – мама, Жан-Поль Готье – папа, господин Марджела – любимый сын. И Коко Шанель – дальняя родственница, визита которой боится каждый, но как только она приезжает, все понимают, что у них, в конце концов, много общего» [22]. Ироничная параллель недалеко от истины. Деконструктивисты поставили под сомнение и изменили устоявшееся представление о том, какими должны быть красота, норма, изящество, модный силуэт, открыв тем самым новый подход к одежде в конце XX века, как и Коко Шанель в его первые десятилетия.

### **Заключение**

В наши дни довольно часто можно увидеть одежду с «нарушенной» конструкцией и технологией. Элементы деконструктивистского дизайна, изначально предназначенные опровергнуть широко распространенное мнение о незыблемости общепринятых определений красоты, стали настолько широко использоваться, что почти потеряли способность

шокировать и теперь даже простого обывателя может удивить лишь крайнее проявление деконструкции в дизайнерских продуктах или в эпизодах уличной моды. Для многих стала гораздо важнее порожденная деконструкцией индивидуальность человека, выраженная в выборе одежды, чем традиционные знаки высокого социального статуса, однако стоит признать, что концептуалистская одежда деконструктивистов сама явилась новым символом высокого статуса для независимых и ироничных интеллектуалов. Деконструкция положила начало радикальной множественности точек зрения на внешний облик человека в контексте моды, что, в конечном счете, привело к разнообразию текущих стилей, которые мы видим сегодня на подиумах.

Такая жизнеспособность, актуальность и очевидная перспективность идей деконструктивизма в дизайне костюма обусловлены его критическим началом, позволяющим раскрывать «другие» возможности проектирования и дальнейшего развития моды. Рано или поздно и деконструктивистский опыт приводит к образованию некоторых идеализированных

параметров, но прогрессивность практики деконструкции заключается в возможности снова и снова переосмысливать сложившиеся каноны и повторно интерпретировать художественную форму. Это непрерывное движение от конечности материального к бесконечности интерпретации позволяет дизайнерам, прибывая в постоянном диалоге с исторической традицией раскрывать новые, иные возможности ее понимания.

Предпринятый теоретический анализ эволюционных особенностей направления деконструктивизма в вестиментарной моде позволяет утверждать, что в художественной практике создания модного костюма деконструкция вне сомнения несет положительный творческий импульс, формируя базу, благодаря которой можно выйти за рамки той, которая до этого момента доминировала в моде. В процессе своего развития деконструктивизм в дизайне костюма, радикально трансформировал многие традиционные стилистические, выразительные, технологические основы проектирования и явился новой точкой отсчёта в развитии современной моды.

#### **Список использованной литературы:**

1. Бердник Т. Мода эпохи постмодерна // Дизайн ревью. Научно-практический журнал по дизайну и архитектуре. – 2006. – № 2. – С. 45–47.
2. McLeod M. Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity, in Architecture: in Fashion / edited by D.Fausch, P.Singley, R.El-Khoury, Z.Efrat. – New York: Princeton Architectural Press, 1994. – P. 270–313.
3. Walker John A. Glossary of art, architecture and design since 1945, by John A. Walker. 3rd edition. – London: Library Association Publishing; Boston: G. K. Hall, 1992. – 411 p.
4. Cunningham B. The Collections. – New York: Details, 1989.
5. Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture: exhibition guidebook. – London: Somerset House, 2008. – 57 p.
6. Wilson E. Bohemians: The Glamorous Outcasts. – New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. – 367 p.
7. Price Sh. Vivienne Westwood (born 1941) and the Postmodern Legacy

- of Punk Style // In Heilbrunn Timeline of Art History. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. [Электронный ресурс] // [http://www.metmuseum.org/toah/hd/vivw/hd\\_vivw.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/vivw/hd_vivw.htm) (дата посещения 14.05.2018)
8. Vogue Italia. – 1976. – № 4. – P.120-123.
  9. Wilson E. Adorned in Dreams. – London: I.B.Tauris & Co. Ltd, 1985. – P. 250.
  10. Sudjic D. Rei Kawakubo and Comme des Garçons, Fourth Estate and Wordsearch. – London: A Blueprint Monograph, 1990. – 160 p.
  11. Маньковская Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: ИФРАН, 1994. – 364 с.
  12. Франк Х. Деконструкция логики — логика деконструкции? // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 1999. – С. 92-104.
  13. Штегмайер В. Деконструкция и герменевтика. К дискуссии о разграничении // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 1999. – С. 4-9.
  14. Loscialpo Flavia. Fashion and Philosophical Deconstruction // a Fashion In-Deconstruction: materias of the 1st Global Conference Fashion. – Oxford: Mansfield College, 2009. – P. 1-17.
  15. Baudot F. Yohji Yamamoto. – London: Thames and Hudson, 1997. – 80 p.
  16. Иконы стиля: История моды XX века / Под ред. Герды Буксбаум. – СПб.: Амфора, 2009. – 192 с.
  17. Кузнецова М.М. Художественная структура авторского женского костюма в проектной культуре последней трети XX - начала XXI вв: дис. ... канд-та искусствоведения: 17.00.06 / Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна. – СПб., 2010. – 291 с. Инвентарный номер 04201006925
  18. Vinken B. Fashion: art of dying, art of living // Fashion and Imagination. About Clothes and Art. Ed. By Jan Brand and José Teunissen in cooperation with Catelijne de Muijnck. – Arnhem: ArtEZ Press, 2009. – P. 125-131.
  19. Паломо-Ловински Н. Мода и модельеры. Биографии и творчество знаковых фигур в индустрии моды. – М.: Арт-Родник, 2011. – 192 с.
  20. Затулий А.И. Трансформации костюма XX века. (От благородного танго модерна до вульгарного стриптиза постмодерна) // Общественные науки и современность. – 2007. – № 5. – С. 169-175.
  21. Кирьянов М.В. Социокультурные и эстетические аспекты формообразования в моде последней трети XX века: автореф. дис. ... канд-та культурологии: 24.00.01 / Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. – Ярославль, 2011. – 24 с.
  22. Spindler A. M. Coming Apart // The New York Times. – 1993. – July 25.

#### **А.Б. Ибраева**

*Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,  
Алматы, Қазақстан*

### **СӘН ДАМУЫНЫҢ ҚАЗІРГІ КОНЦЕПЦИЯЛАРЫ КОНТЕКСТІНДЕГІ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ ИДЕЯЛАРЫНЫҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫ**

#### **Аңдатпа**

Мақалада қазіргі заманғы сән деконструктивизмнің мәдени-тарихи алғышарттары мен бағыттарының даму кезеңдері қарастырылады. Тарихи-өнертанушылық сараптама өткізу нәтижесінде, костюм дизайнындағы деконструктивизм – панктердің қосалқы мәдениетінің эпатаждық көрінісі мен жапон және бельгиялық дизайнерлердің авангардтық жобаларынан жаңа эстетикалық мұраттарды



қалыптастыратын анықтаушы факторға дейінгі – дамудың бірнеше кезеңін өткергендігі белгіленді. Қазіргі заманғы сән осы бағыттың эволюциялық ерекшеліктеріне жасалған талдау теориялық көрсеткіш ретінде орасан сыни мәні бар тәуелсіз жапон және бельгиялық дизайнер-деконструктивистерінің концептуалдық жобалары вестиментарлық моданың жүйесіне революциялық өзгерістер енгізген деп тұжырымдауға мүмкіндік береді. Өзінің даму үдерісінде, деконструктивизм костюмді жобалаудың дәстүрлі стилистикалық, композициялық және техникалық негіздерін түбегейлі өзгертті және қазіргі заманғы сән дамуындағы жаңа есептеу нүктесі болып табылды.

**Тірек сөздер:** деконструктивизм, сән, костюм дизайны.

**A.B. Ibrayeva**

*T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of arts  
Almaty, Kazakhstan*

**THE EVOLUTION OF IDEAS OF DECONSTRUCTION IN THE CONTEXT OF MODERN CONCEPTS OF FASHION**

**Abstract**

The article discusses the cultural and historical background and development stages of the direction of deconstruction in contemporary fashion. As a result of history and art history analysis showed that the idea of deconstruction in the costume design went through several stages of development - from the outrageous displays of punk subculture and avant-garde projects of the Japanese and Belgian designers to the determining factor in the formation of new aesthetic ideals. Attempted analysis of the evolutionary features of this trend in modern fashion suggests that the conceptual designs of independent Japanese and Belgian designers deconstructionists have tremendous critical importance of the theoretical performance and made revolutionary changes in vestimentarn fashion. During its development, deconstruction radically transformed the traditional style, composition and technical principles of design and costume was a new starting point in the development of modern fashion.

**Keywords:** deconstruction, fashion, costume design.

**Author's data:** A.B. Ibrayeva – Master of Arts, Associate Professor of the Fashion and Costume Design department at the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts  
E-mail: aigulyasha@mail.ru

**Автор туралы мәлімет:** А.Б. Ибраева – өнер магистрі, Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Сән және киім дизайны» кафедрасының доценті  
E-mail: aigulyasha@mail.ru

**Сведения об авторе:** А.Б. Ибраева – магистр искусств, доцент кафедры «Мода и дизайн костюма» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова  
E-mail: aigulyasha@mail.ru