*д.филос.н., проф. Кузнецова Т.В.*

Кандинский и мода

«Всякое произведение искусства

есть дитя своего времени, часто

оно и мать наших чувств»[[1]](#footnote-1).

Замечательным примером сказочно-фольклорного творчества Василия Кандинского является образ медведя, выражающую собой квинт-эссенцию русской национальной темы в картине «Медведь» (1907) и «Суета Сует», на которой изображающей семью в национальных русских костюмах на фоне церкви. Когда Василий Кандинский выразил свои впечатления навеянные от этнографической экспедицией в Вологодскую область. Картины были созданы в 1907 г. и навеянные вдохновением французских неоимпрессионистов и русского модерна.

Основатель общества (a’la Поль Синьяк) «Синий всадник», «Мир искусства» и др. Преподавая в Москве и в Мюнхене автор русского авангарда в данных работах отражает возрастающую роль чистого цвета. «Цвет становится все более важным (зеленый, сине-зеленый, светло-розовый, пурпурный, желтый, оранжевый)…, пишет немецкий искусствовед и историк искусства Уилл Грохманн – друг Кандинского…переносят предмет в сферу мечты и легенды».

Цвету Кандинский придает большое значение, в музыке например, цвет звучит разными по характеру и тембру и силе голоса. Цветовые ноты создают на холсте форму. Цвето-музыкальные ассоциации художник изложил в книге «Ruckblicke» («Ретроспекции». Размышления о прошлом, 1913).

Василий Кандинский родился 16 декабря (4 декабря ст. ст.) 1866 г. в Москве, в семье коммерсанта Василия Сильвестровича Кандинского (1832-1926). В детские годы путешествовал с родителями по странам Европы и по России. В 1871 году семья осела в Одессе, здесь будущий художник закончил гимназию, получил также художественное и музыкальное образование. В 1886 году он едет в Москву, где поступает на юридический факультет Московского университета. Блестяще окончив обучение, через шесть лет Василий женится на своей кузине Анне Чемякиной. В 1893 году он становится доцентом юридического факультета и остается преподавать. В (1895-1896) трудился художественным директором типографии «Товарищества И.Н. Кушнерёва и К°», на Пименовской улице, в Москве. Карьеру художника Кандинский выбрал сравнительно поздно – в возрасте 30 лет.

В 1896 г. он обосновался в Мюнхене и затем оставался в Германии до 1914 г. В Мюнхене знакомится с русскими художниками: А.Г. Явленским, М.В. Верёвкиной, В.Г. Бехтеевым, Д.Н. Кардовским, М.В. Добужинским, И.Я. Билибиным, К.С. Петровым-Водкиным, И.Э. Грабарем. В 1896 году Василий Васильевич записывается в престижную частную школу югославского художника Антона Ажбе, где получает первые навыки в построении композиции, в работе с линией и формой. Однако весьма скоро школа перестает удовлетворять его потребностям. Позднее художник напишет: «Нередко я уступал искушению «прогулять» занятие и отправиться с этюдником в Швабинг, Энглишер-Гартен или парки на Изаре». В 1900 г. после неудачной попытки предыдущего года, Кандинский поступает в Мюнхенскую академию художеств, в класс Ф. Штука, «первого немецкого рисовальщика». Мастер доволен своим учеником, но считает его палитру слишком яркой. Выполняя его требования, Кандинский целый год пишет исключительно в черно-белой гамме, «изучая форму как таковую».

С 1900 г. Кандинский много путешествует, посетив Северную Африку, Италию, Францию; наездами бывает в Одессе и Москве. Участвовал в выставках Московского товарищества художников. В 1910 и 1912 г. также участвовал в выставках художественного объединения «Бубновый валет». В эти годы он вырабатывает новаторскую концепцию «ритмического» использования цвета в живописи.

Осенью 1916 года Кандинский знакомится с Ниной Андреевской, дочерью русского генерала на которой он женится в феврале 1917 года. В эти годы революции Кандинский колеблется между языком полуабстракций, импрессионистическими пейзажами и романтическими фантазиями. В абстрактных картинах усиливается геометризация отдельных элементов, причиной чему, во-первых, собственный процесс упрощения, а во-вторых – авангардистско-художественная атмосфера Москвы того времени.

В 1921 г. Кандинский участвовал в Первой выставке русского искусства в Германии. В Россию он уже не вернулся. В Берлине Василий Кандинский начал преподавать живопись и стал видным теоретиком школы «Баухауз» (Высшая школа строительства и художественного конструирования). Вскоре Кандинский получил всемирное признание как один из лидеров абстрактного искусства. В 1928 г. художник принял немецкое гражданство, но, когда в 1933 г. к власти пришли нацисты, эмигрировал во Францию. С 1933 по 1944 г. он жил в Париже, активно участвуя в интернациональном художественном процессе. В 1939 году Василий Кандинский принял французское гражданство. Умер 13 декабря 1944 года в парижском пригороде Нёйи-сюр-Сен.

В данной работе Кандинский стремиться осмыслить феномен искусства, какова суть искусства, что оно может быть воспринято различными поколениями, какова роль художника.

Большее количество работ Кандинского – это попытка сблизить художника и зрителя, это попытка «втянуть» зрителя в мир писателя (живописца) и донести до первого то, что хотел сказать последний; это попытка разрушить замкнутое пространство искусства, которое так часто остается само для себя, и которое называется l'art pour l'art» – «Это уничтожение внутреннего звучания, звучания, являющегося жизнью красок, это сеяние в пустоту сил художника, есть "искусство для искусства"». Ведь такое искусство не способно жить долго. «Такое искусство способно лишь художественно повторить то, чем уже ясно заполнена современная атмосфера. Это искусство, не таящее в себе возможностей для будущего, искусство, которое есть только дитя твоего времени и которое никогда не станет матерью будущего – является искусством выхолощенным. Оно кратковременно; оно морально умирает в тот момент, когда изменяется создавшая его атмосфера».

Лишь движение познания способно дать искусство вечную жизнь. «Это движение сложное, но определенное и переводимое в простое». И именно такое искусство есть творение духовной жизни, а художник выступает как орудие воплощения ее части.

В.В. Кандинский подразделяет воздействие цвета на физическое и психическое. Первое возникает тогда, «когда глаз очарован его [цвета] красотой и другими его свойствами. Зритель испытывает чувство удовлетворения, радости»[[2]](#footnote-2). Психическое воздействие отличается тем, что в нем «обнаруживается психическая сила краски, она вызывает душевную вибрацию. Так первоначальная элементарная физическая сила становится путем, на котором цвет доходит до души»[[3]](#footnote-3). Каждый цвет уникален; наделенный индивидуальным звучанием и ароматом, он выражает определенное настроение и различные способы движения.

Все цвета характеризуются разделением их на теплые и холодные и на светлые и темные. Первая группа опирается на тяготение цвета к желтому или синему, вторая же на родство с белым или черным. Теплые и светлые цвета наиболее активны, создают ощущение теплоты и развития. Холодные и темные выражают уход в глубину и пассивность, смерть. При сочетании цветов, выражающих различные тенденции ощущений, может возникать, например эффект шумного триумфа(светлый теплый красный), или эффект погасших безнадежных усилий(фиолетовый), или эффект тотального спокойствия (зеленый), или эффект отсутствия развития (серый) и т.п. Цвета «таят в себе мало исследованную, но огромную силу, которая может влиять на все тело, на весь физический организм человека»[[4]](#footnote-4).

В индустрии моды цвета часто наделяют соответствующим названием, который вкупе с цветовой коммуникацией создает неповторимость хроматического измерения костюма, как бы подкрепляя то направление ощущений, к которым ведет переживание цвета. Примером могут служить такие обозначения, например, как цвета «утреннего неба», «чайной розы» «спелой сливы» и т.д. «Для передачи настроения коллекции, которое хотел создать модельер, важнее охарактеризовать цветовую гамму, чем получить перечень используемых цветов. Представление о цветовой гамме дает более целостное и полное впечатление от коллекции, повышает возможность определить ее стилистику, найти творческие источники художника»[[5]](#footnote-5). Однако при огромном обилии цветовых вариаций в современной моде, каждый человек может по мере индивидуальных пристрастий выбирать тот или иной цвет. Демократизация выбора цветов предполагает огромное пространство для самовыражения, которое должно соответствовать минимум основным и, как обычно бывает, немногочисленным базовыми трендами, таким, как, к примеру, соответствие сезону(зимой предпочтителен мех, летом более легкие материалы), времени суток(утро, ланч, вечер), особенностям мероприятия (деловая встреча, детский праздник). Для подобного рода случаев дизайнеры всегда создают определенные актуальные объекты, которые необходимы для модного соответствия.

Среди других форм выразительности важное место занимает силуэт. В моде ему, пожалуй, отводится привилегированное положение. Силуэт можно определить как проектирование на плоскости контуров человеческой фигуры в модном костюме. Собственно силуэт визуально создает новый модный тренд, который затем наполняется другими элементами выражения. Силуэт «заключает в себе самую сущность Моды, достигая до невыразимого «духа» и поднимаясь до возвышенности, поскольку, соединяя самые разношерстные элементы <…> представляет собой самый процесс абстрагирования; одним словом, это эстетический смысл одежды»[[6]](#footnote-6). Силуэт полагает некую универсальную характеристику модных тенденций, которая воспроизводится конкретно в соответствующем сезоне и заполняется всеми последующими компонентами эстетической коммуникации. Необходимо отметить, что именно современная мода, в отличие от предшествующих ей, к примеру, мод 60-х или 80-х, играет с различными формами силуэтов, а потому выбор последнего становится делом личного эстетического вкуса.

Модные силуэты строятся на основании разнообразных модификаций с базовой формой, которая опирается на известные варианты геометрических форм; к ним относятся такие, как прямоугольник, трапеция, овал и приталенный силуэт (два соединенных вершинами треугольника). Чистых упомянутых форм в моде практически не встречается, зато их комбинирование приближается к огромнейшему числу создания возможных силуэтов, опираясь на перемещение базовых форм по фронтальной оси и различные вариации асимметрии. Как отмечает Кандинский, каждая форма наделена особым «ароматом»:«Сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом с качествами, которые идентичны с этой формой»[[7]](#footnote-7). Из вышесказанного, можно сказать, что силуэт несет в себе определенную долю закодированного воздействия на эстетическое сознание, создавая фундамент для последующего наполнения эстетическими смыслами. Так, например, резкие линии силуэта создают ощущение серьезности и напряженности, а мягкие и округлые отсылают к домашней атмосфере уюта и спокойствия.

В основе складывания модных форм лежит структура композиции. Именно выразительная способность композиции предоставляет им большее звучание. Основное содержание композиции заключается в передаче смыслового содержания используемых актуальных объектов. Такая передача заключается в том, чтобы «сделать эти объекты носителями эмоционального содержания – произвести «перевод» их в «разряды человеческой страсти» ради выразительности изображения»[[8]](#footnote-8).

В науке, как отмечает исследователь психологии моды М. Килошенко, выделяют три способа воздействия цвета на человека: через рецепторы кожи, впитывающие энергию цвета; через зрительное восприятие, характеризующееся особенностями влияния определенного цвета на эмоции индивида; и характеризующийся воздействием на социальные группы, на поведение членов которых влияет цветовосприятие.

Художественная и культурная жизнь продолжается, выставки привлекают посетителей, художественный рынок процветает – Париж живет, во многом, своей привычной жизнью. «Повседневная жизнь писателей и художников во время оккупации 1940-1944 гг.». В ней через частные судьбы известных фигур исследуются причины и истоки коллаборационизма, на фоне исторического и фактического полотна жизни самой Франции и ее столицы, с апреля 1940 г. подробно описывают парижскую жизнь во всех ее проявлениях – наплыв эмигрантов, поэтические воззвания и исход творческой интеллигенции в Лиссабон для последующего отъезда из Европы, и с какими мыслями они это делали. Особое место уделено парижской светской жизни. Авторы отмечают многоплановость и многоаспектность будней столичной жизни. В ней сочетались и планы монументальной пропаганды оккупантов, и чисто парижские аспекты жизни, таких как работа ежегодных Салонов, выставок и пр. Как художники и скульпторы, историки искусства и поэты решали для себя сложные моральные и этические вопросы коллаборационизма и его формы. Как они по мере возможностей сопротивлялись режиму. Рассмотрены пропаганда и кинематограф. Работа театров и особенности их репертуара. Издание содержит персональный глоссарий, который для нас представляет практический интерес, поскольку в нем упоминается и русские эмигранты, художники и пр.

Авторы отмечают, что французская культурная жизнь не остановилась после поражения 1940 года. Очень быстро театры, кинотеатры, художественные галереи снова открыли свои двери для того, чтобы обеспечить выживание артистов и развлечь деморализованную публику. В книге автор с помощью документов тщательно восстанавливает обстоятельства жизни писателей, художников, артистов эпохи. Через призму множественных судеб он пытается найти ответ на вопрос ответственности художника, в широком смысле слова, в момент исторических потрясений. Издание представляет интерес для воссоздания жизни и атмосферы Парижа, а также тем упоминанием имен русских художников-эмигрантов, в нем переживших это время.

Несмотря на вселенскую драму, переживаемую Европой, несмотря на цензуру и все старания коллаборационистов, художники продолжали творить. Живопись, скульптура, кино, театр, издательская деятельность – все развивалось, художественные взлеты этого времени и делает достоянием всех, в противопоставлении привычным и расхожим клише, великолепное собрание хроник, отраженных в картинках и фотографиях.

«Оружие искусства», так называемый специальный выпуск издания 1939-1945 гг. «Искусства под оккупацией». В большей мере посвящен искусству сопротивления людей искусства диктатуре и насилию. Это издание вышло в связи с проходящей в Париже, в 2012 г., в Музее современного искусства, выставки с одноименным названием, на которой была представлена репрезентативная подборка произведений искусства французских мастеров, созданных во время войны в том числе и в Париже. Значительное место в нем отведено публикациям о художественной жизни Парижа и творчеству в это время художников Пабло Пикассо, Анри Матисса, Макса Эрнста, Кокто, Сартра и других, в том и русских.

Среди публикаций, посвященных истории изучения деятельности русских художников в Париже с 1939 по 1945 гг., отдельной группой стоит выделить литературу, монографии и каталоги выставок, посвященные отдельным художникам, которые работали и жили в столице Франции.

Обширный и содержательный каталог выставки «Париж-Париж. 1937-1957. Пластические искусства, литература, театр, кино, повседневность и окружение, звуковые и визуальные архивы, фотографии», прошедшей в Центре Помпиду в 1981 году, представляет работы некоторых русских художников-эмигрантов, делая общую картину более красочной и объемной. В сопровождающей каталог статьях упоминаются имена и тех, кто пережил в Париже тяжелые военные годы.

В современной философии сильно возрос интерес к моде. Появляются академические журналы, посвященные одежде и моде, например: «Теория моды», «Fashion theory: The journal of dress, body and culture», «Fashion theory, Textile: the journal of cloth and culture», которые выступают площадкой для междисциплинарного анализа моды. Но анализ этот сталкивается с определенными проблемами, которые порождаются изменчивостью модных трендов и неустойчивостью создаваемых ею смыслов. Поэтому очень сложно найти точку отсчета для каких-то теоретических изысканий. Но мода это не просто изменение костюма. «Мода это символический продукт, не имеющий собственного материального содержания»[[9]](#footnote-9). Иными словами мода это код, который упорядочивает не только одежду, но и всю социальную реальность. Например, выезд за город подразумевает не только определенную одежду, но и определенное поведение, тип дома, гостей – все, что можно отнести к такому широкому понятию как «стиль жизни». Следует иметь в виду, что мода может пониматься как в узком – модная одежда, так и в широком смысле – это то, что принято делать в конкретном обществе (в данный момент времени).

В связи с теорией Р. Барта усложнился процесс определения предмета истории моды. Сложность исследований заключается в неоднородности самого предмета, который требует либо междисциплинарного подхода, либо четкого разграничения задач исследования.

Система моды Ролана Барта в их связи с проблемой нашего исследования. Во втором параграфе будет дано описание проблем, которые возникают, при приложении бартовской теории к историческим исследованиям в области моды. В третьем параграфе мы изложим теорию интертекстуальности и возможности ее применения к анализу творчества русских домов моды в эмиграции. Вторая глава дипломной работы будет посвящена применению предложенной методологии к анализу русских домов моды в эмиграции.

Исследование домов моды требует каких-то методологических оснований. Именно этому вопросу будет посвящена эта глава.

Ролан Барт предложил рассматривать моду как риторическую систему производства смыслов. В основе своей вся его книга «Система моды» посвящена методологии. Барт явился родоначальником теоретико-методологического направления в исследованиях моды. На нем основаны размышления о моде таких известных исследователей как Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр, П. Бурдье и других.

На этой основе мы попытаемся разработать методологию, которая будет применима к философско-эстетическому анализу русских домов моды в эмиграции.

Разделение на три режима делает неясным предмет исторического исследования в области моды. Историей моды может быть история технологий пошива, история создания новых материалов, история риторических приемов, образов и стилей, также теоретически возможна история взаимоотношения этих трех режимов (влияние рынков сбыта или технологических открытий на образы, или влияние литературных изменений на словесные описания моды).

Но так как критерий выделения вида «Русские дома моды за рубежом» носит социально исторический характер, то единственное поле, где они приобретают оригинальность является стиль. Таким образом здесь мы видим один из путей, по которому может пойти философско-эстетический анализ творчества модных домов. Этот путь предполагает изучение истории костюма. Но этот путь, который используется во многих книгах по истории костюма, не отражает некоторых важнейших особенностей моды. Так как в моде нет причинно-следственных связей, а история костюма порождает иллюзию наличия этой связи. Поэтому мы подробнее рассмотрим причину возникновения этой иллюзии и причины ее важности для моды.

В обществе мода функционирует как идеология по Л. Альтюссеру[[10]](#footnote-10). Мода в повседневной жизни воспроизводит условия собственного производства, конституируя индивидов в качестве субъектов моды. Это происходит при помощи «оклика», отзываясь на который, человек превращает себя в субъекта моды, признавая себя адресатом этого призыва и занимая специфическую позицию ученика, эксперта, зрителя и т. д. В результате происходит добровольное признание модного порядка и закрепления за ним статуса «естественного». Для поддержания этой иллюзии естественности модного дискурса и необходима история костюма. Нам интересен не факт наличия истории костюма, а изменение в методах анализа, которые возникают в случае отказа от подхода, который практикует история костюма.

Главная социальная функция моды – в означивании и упорядочивании окружающего мира для субъектов моды. Упорядочивание достигается полнотой системы (мода предписывает стиль одежды для любых случаев жизни). А означивание происходит благодаря приписыванию системой моды определенных смыслов одежде. Таким образом предмет одежды выступает в качестве означающего, а ситуация, в которой необходимо одевать именно эту одежду, а не другую – в качестве означаемого.

Эту систему можно назвать двухуровневой. На первом уровне располагаются смыслы, которые система моды генерирует каждый год, и которыми она наделяет окружающий мир. Знак – это отношение означающего к означаемому. Знак моды – это когда правильно одетый человек присутствует в правильном месте. На втором уровне знаки моды первого уровня становится означающим, а в качестве означаемого выступает сама система. Соотношение между одеждой и ситуацией является означающим второго уровня. Это соотношение может быть правильным (нужная одежда в нужном месте) или неправильным, но его означаемым в любом случае является сама мода, или «модность». В качестве пояснения можно привести следующую ситуацию. Видя человека в соответствующем вечернем платье на приеме, мы говорим, что наряд модный, отсылая к системе моды. Мода не оперирует понятием «красота», для ее характерны такие понятия как «актуальность», «модность» и единственная качественная оппозиция: «модный-немодный». Таким образом, единственным конечным референтом моды является она сама. Мода тавтологична по своей природе. Таким образом можно поставить вопрос о взаимодействии системы моды и смысла. Подобная проблема решалась в рамках литературоведения – о взаимодействии смысла и текста.

Термин феномен, имеет давнюю историю научного употребления.[[11]](#footnote-11) Так для Канта феномен – «всякий объект, конституированный трансцендентальным Я».[[12]](#footnote-12) У Гуссерля – «вещь, взятая так, как она непосредственно предстает в чувственном опыте вместе с ее качествами, связями и отношениями, причем явленность вещей в чувственном созерцании противопоставляется тому, как они есть «сами по себе»».[[13]](#footnote-13) В своей работе мы будем понимать феномен чуть шире: как способ бытия сущего. Стиль жизни подразумевает пребывание в определенном способе бытия. Феномен стиля жизни – это то, как мы пребываем мире. Под стилем жизни мы понимаем определенный тип поведения людей, акцентированный на субъективной стороне человеческой жизнедеятельности. Стиль жизни – это, в первую очередь, отражение нашего миропонимания. Ранее понятие «стиль» относился к эстетической категории и ограничивался ею. Сейчас же этот термин употребляется во всевозможных пространствах культуры и жизненного поведения человека. Роль современного человека состоит в самореализации через создание самого себя. У каждого человека есть свой индивидуальный стиль жизни. Каждый обладает разными стимулами, идеями, поэтому невозможно найти двух идентичных людей и идентичные способы их существования. «Образ жизни труднее поддерживать, чем принадлежность к определённому социальному классу,- он предусматривает постоянную активность. Кроме того, образ жизни зависит от моды, так что постоянно приходится определять, следует ли сохранять прежний образ жизни или необходимо избрать новый, чтобы соответствовать моде»[[14]](#footnote-14). Раньше человек имел более стабильную идентичность, так как она неразрывно связана с традицией, но сегодня люди не так тесно связаны узами традиций, поэтому личная идентичность зависит теперь от выбора стиля жизни. «Если традиция передается, то стиль жизни выбирают»[[15]](#footnote-15).

Стиль жизни – это важнейшее явление современной и пост-современной культуры, его социологический анализ был предпринят практически сразу же после того, как социология получила статус признанной гуманитарной науки. Макс Вебер, например, видел в нём производную от классовых отношений внутри общества, вторичное и несамостоятельное явление, зависящее от экономического положения человека в обществе.[[16]](#footnote-16) Стиль жизни в его трактовке представляет собой добровольное соблюдение правил приличия, принятых в данной конкретной страте. Кроме правил этикета, сюда же входят представления о приемлемом и не приемлемом браке, круге общения, политической позиции, предпочтительные виды досуга, а также способы зарабатывания денег. Тех же взглядов придерживался Торстейн Веблен.[[17]](#footnote-17) В его концепции стиль жизни – это обязанность, повинность, от неё невозможно отказаться. Если “капитан индустрии” позволит себе отойти от правил этикета, принятых на вечерних балах, он понесёт серьёзные символические убытки, которые со временем конвертируются в реальные. Георг Зиммель был ещё более категоричен в своих суждениях. «Стиль жизни – утверждает он – есть продукт разобщения классов и выражает себя, подобно ряду других образований, прежде всего как честь, двойная функция которой состоит в том, чтобы внутренне соединить определённый круг и вместе с тем отделить его от других».[[18]](#footnote-18) Через моду класс отделяет себя от класса, семьи с высоким доходом отгораживаются от семей с низким, избегая тем самым убыточного общения.

Как мы видим, стиль жизни в понимании первых его аналитиков, отнюдь не есть творчество, как принято думать в наше время. Наоборот, это сухая, математическая претензия на положение в обществе. Человек не занимается конструированием своего уникального образа, выражающего вовне его индивидуальность. Он выбирает из того, что ему предлагает общество, ориентируясь на собственные возможности, финансовые и социальные по преимуществу, и дальше старается соответствовать сделанному выбору. Несмотря на кажущийся примитивизм, это существенный шаг вперед по сравнению со Средневековьем, когда выбор стиля жизни был практически невозможен. Стиль жизни присваивался обществом в зависимости от происхождения, и возможностей сменить его практически не существовало. Появление выбора можно связать с масштабными изменениями, происходившими на рубеже веков, когда военная аристократия окончательно утратила преимущества и начала повсеместно, в том числе и в России, сдавать свои позиции предпринимателям, или, в терминологии Маркса, буржуа. В атмосфере неопределённости, когда старые господа теряли власть, а новые только её получили и пока не умели ею распорядиться, возникло пространство относительной свободы. Она стала побочным следствием общей социальной нестабильности. После перехода экономики на промышленные рельсы ситуация должна была бы откатиться назад и выровняться, однако наращивание темпов научно-технического прогресса привело к тому, что процесс образования новых элит и их почти мгновенное крушение только усилились. Это стало причиной постепенного забвения жёстких стилевых кодов. Необходимость постоянно меняться, причем не только у средних классов, но и высших, привела к своеобразной культуре пластичности, предполагающей постоянную смену масок. Быть кем-то одним от рождения и до самой смерти – сейчас это крайне невыгодная стратегия экономического поведения. Специальности устаревают быстрее, чем вузы успевают наладить их преподавание, поэтому разумней избегать жесткой привязки к конкретному делу: кто знает, может уже завтра оно будет заменено каким-то другим, в сотни раз более эффективным. Приспособление к ежедневно меняющимся реалиям требует для человека легкости и игры. Если стиль жизни, допустим, феодала был разработан в мельчайших деталях, включая высокую теологию, то стиль жизни современного жителя мегаполиса – это эскиз, набросок, проект[[19]](#footnote-19). Достаточно дюжины буклетов, нескольких рекламных компаний, удачного эпизода в популярном фильме и образ уже готов к использованию. Эта постоянная круговерть стилей привела к существенному отдалению от демонстративной функции. Стиль, конечно, всё ещё связан с уровнем достатка – человек, живущий на десять долларов в день, вряд ли сможет приобрести дорогой костюм, но те, у кого доходы хоть сколько-нибудь больше, стараются отдалиться от грубого предъявления достатка. Стиль жизни теперь тяготеет к воплощению некоторой идеи, философской или литературной. В качестве примера достаточно можно привести тип экзистенциального позёра, придуманный Дугласом Коуплендом, автором романа «Дети Майкрософта». Позёра почти не заботило, насколько его оценят прохожие и случайные знакомые в первые несколько секунд встречи. Его волнует, насколько рельефно его образ воплощает в себе идею о бесцельности жизни, которая кажется герою наиважнейшей. Будучи доведена до придела, она сводится к афористичной надписи на футболке или к татуировке с подходящим сюжетом. В каком-то смысле это вечный одиночный пикет с меняющимся время от времени лозунгом, политическая составляющая которого равна нулю. Ведь в конечном итоге самого пикетчика интересует не переустройство мира, а распространение своего мнения, поиск единомышленников.

Через одежду как признак, присущий определённым категориям людей, происходит классификация окружающих. Г. Зиммель считал моду классовым явлением: мода различных социальных слоев всегда различна. Одни приобретают товары, чтобы продемонстрировать свои возможности. «Спрос на эксклюзивные дорогостоящие товары может даже возрасти, если цены на них увеличатся, так как богатый покупатель приобретает эти товары, прежде всего из-за престижных соображений (так называемый эффект Веблена)».[[20]](#footnote-20) Важную роль для многих людей играет социальный статус, а точнее артикуляция или демонстрация своего высокого социального статуса. Например, по сумке можно определить доход ее обладательницы, поэтому так широко распространены подделки.

В нашей культуре материальные ценности становятся крайне важны, поэтому все стремятся перенять не только моду в одежде, но и связанный с ней статус, создать видимость богатства и успеха.

Примеров такого поведения на московских улицах можно найти тысячи. Наверное, самой известной подделкой можно назвать легендарную сумку Birkin от известного бренда Hermes. Сумки Birkin являются одним из самых главных феноменов мира моды, такую же популярность имеет, пожалуй, только сумка Chanel 2.55. Стоимость сумки от Hermes может достигать сотен тысяч долларов и очередь на покупку порой составляет больше двух лет. Такая сумка, наверное, является самым главным показателем социального статуса ее владельца, именно поэтому больше всего подделок приходится именно на эту модель.

По данным одного из самых авторитетных модных изданий, журнала Vogue, около 96% вещей от кутюр – это подделки, в результате этого каждый год модные дома теряют около 20 миллиардов долларов прибыли. Помимо подделок сумки Birkin, можно столкнуться практически с открытым плагиатом среди более демократичных брендов. Многие известные марки делают сумки почти идентичные по дизайну культовой сумке от Hermes. LeSilla, BlugirlBlumarine, Indaco, Coccinelle, Ripani, Ballin– вот немногие из тех брендов, которые для создания своих сумок за основу выбрали дизайн именно сумки Birkin.Чуть реже мы можем столкнуться с подделкой не менее культовой сумки в истории моды – Chanel 2.55. Такая сумка впервые была создана в 1955 году известным модным дизайнером Коко Шанель. После смерти модельера выпуск сумок был прекращен вплоть до 2005 года, когда тогдашний глава модного дома Chanel Карл Лагерфельд вновь возвращает к жизни легендарный аксессуар. С тех пор одна из самых знаменитых сумок в истории моды фигурирует в абсолютно всех коллекциях дизайнера.

Однако одежда от кутюр – это не единственное, что очень успешно и продуктивно подделывают. Не реже можно столкнуться с подделками телефонов класса люкс, таких как, Nokia 8800, Iphone и Vertu.В наше время бренды определяют очень многое, и именно поэтому мы сталкиваемся с катастрофическим числом некачественных подделок и людей, которые готовы их покупать.

Мода очень часто идет вразрез со здравым смыслом, и огромное количество людей все равно выбирают следование модным тенденциям. Наша жизнь с каждым днём порождает всё больше и больше идеалов и их подражателей. Девушкам модно быть худыми, в большинстве случаев эти стремления и результаты печальны. В попытках приблизиться к идеалу, девушки обрекают себя на мучения, анорексию и булемию.

Сама анорексия приобрела узаконенный в медицинской практике и массовый характер отчасти в связи с бумом на худых девушек, а именно появлением британской модели Твигги(Twiggy). Одно время анорексия даже носила имя «синдром Твигги». Сейчас появляются общественные движения по борьбе с пропагандой в СМИ и дизайнерами идеалов худых красавиц. Многие дизайнеры вынуждены прислушиваясь к мнению общественности, задействовать в показах нестандартных моделей.

Мода как способ самовыражения уступает моде как индикатору благосостояния. Хотя на данный момент существует множество модных блоггеров пропагандирующих простой, но индивидуальный и неповторимый стиль, такого рода явление принято относить к сфере эпатажа, но не как не к области моды. Человека, чей внешний вид не соответствует стандартам модной индустрии, мы называем «фриком», и хотя на модном олимпе существуют известные «фрики», например Леди Гага, такого рода персонажи скорее вызывают интерес, а не одобрение со стороны модных критиков. «Фрик» вне пределов моды как общей тенденции.

Мода стала частью общественной культуры, и любой человек, даже не разбирающийся в моде и не следящий за модными тенденциями, знает кто такая Коко Шанель и Ив Сен Лоран, при этом огромное количество людей не скажет вам, кто изобрел радио и кто такой Мартин Хайдеггер.

Мы живем в мире, в котором есть мода на всё: есть модные песни, фильмы, выставки, события, модные лица, фигуры и губы, есть признанные эталоны красоты и стиля. И задача всех остальных в этом модном мире как можно ближе приблизиться к заданному идеалу. Миллионы девушек по всему миру мечтают иметь фигуру как у КейтМосс и лицо как у Анджелины Джоли. Нам навязаны эти стереотипы и «другую» красоту мы просто не признаем. В нашем мире модно читать Мураками, Паланика и Кафка, модно проводить ночи в клубах и скупать глянцевые журналы.

Мода проникла в нашу жизнь настолько сильно, что сейчас представления о моде является такой же частью образованности человека как знание науки или философии. Мода уже давно превратилась в самостоятельную ветвь нашей культуры, причем это, наверное, именно та ветвь, интерес к которой проявляет наибольшее количество людей по всему миру.

Главная специфика модного образа жизни – это подражание. Ведь не смотря на индивидуализм, который преобладает в каждом из нас, многие стремятся к идентичности, к тому, чтобы быть похожими на модные идеалы. Так как в современном мире через определенную идентичность, сходство как внешних, так и внутренних качеств, может определить место человека в обществе. Наша жизнь пронизана таким феноменом как подражание.

1. Василий Кандинский. О духовном в искусстве, 1910. [↑](#footnote-ref-1)
2. В. Кандинский. О духовном в искусстве. М.: Издательство «Архимед», 1992.С. 41. [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же. С. 42. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же. С. 45. [↑](#footnote-ref-4)
5. Козлова Т.В., Ильичева Е.В. Стиль в костюме XX века. Учебное пособие для ВУЗов. М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. С. 69. [↑](#footnote-ref-5)
6. Барт Ролан. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. С. 145. [↑](#footnote-ref-6)
7. В. Кандинский. О духовном в искусстве***.*** С. 48. [↑](#footnote-ref-7)
8. Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. М.: Изд-во «Искусство», 1990. С. 13. [↑](#footnote-ref-8)
9. Кавамура Ю. Теория и практика создания моды. — Минск: Гревцов Паблишер, 2009. с. 15. [↑](#footnote-ref-9)
10. Althusser l. Ideology and Ideological State Apparatuses // Lenin and philosophy and other essays. – NY and L.: Mounthly review press, 1971. [↑](#footnote-ref-10)
11. Херрманн Фр.-В. фон. Понятие феноменологии у Гуссерля и Хайдеггера. Томск, 1997; [↑](#footnote-ref-11)
12. Кант И.Критика чистого разума — М.: Мысль, 1994. С. 240 [↑](#footnote-ref-12)
13. Гуссерль, Эдмунд Картезианские размышления (пер. с нем. Д.В.Скляднева. - СПб. : Наука :Ювента, 1998. [↑](#footnote-ref-13)
14. Свендсен Л .Философия моды. М., 2012.с.209 [↑](#footnote-ref-14)
15. Свендсен Л. Указ. соч., с.209 [↑](#footnote-ref-15)
16. Вебер, М. Основные понятия стратификации // Социол. исслед. 1994. No 5. С. 169–183. [↑](#footnote-ref-16)
17. Веблен Т. Теория праздного класса. – М.: 1984. [↑](#footnote-ref-17)
18. Зиммель Г. Мода // Избранное, Том 2. Созерцание жизни. - М.: 1996. [↑](#footnote-ref-18)
19. Аллен, Р.С. Британская промышленная революция в глобальной картине мира С. 240-256 [↑](#footnote-ref-19)
20. Курс экономической теории.Учебник под общей редакцией проф.Чепурина М.Н.,проф.Киселевой Е.А .С.103 [↑](#footnote-ref-20)