

УДК 687.01:001.895

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_18_69

И.Л. Сиротина

Саранск
Национальный исследовательский Мордовский
государственный университет им. Н.П. Огарёва
sirotinail@mail.ru

Л.А. Молчанова

Ижевск
Удмуртский государственный университет
lusmolchan@mail.ru

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МОДА: ОПЫТ СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Противоречивый, гротескный, парадоксальный характер образов концептуальной моды позиционирует творчество дизайнеров, наиболее ярко проявивших себя в этой области. В статье для анализа специфики их деятельности применён структурно-семиотический подход, позволяющий исследовать данное явление культуры как комплекс инвариантных отношений в пределах целостной системы официальной моды. Единство синтаксического, прагматического и семантического этапов анализа способствует выявлению концептов, лежащих в основании стилей ярких представителей мира концептуальной моды Р. Кавакубо, М. Маржель, И. Мияке и др.

Ключевые слова: концепт, дизайн, мода, семиотика, искусство, перформанс, эксперимент, инновация, дефиле.

Концептуализм (от лат. *conceptus* – мысль, понятие) как художественное направление возник в западном искусстве примерно в середине 60-х гг. XX века. Корнями уходящий в средневековую философию данный термин в 1961 г. был применен американским философом и музыкальным авангардистом Генри Флинтом в работе «Концептуальное искусство: эссе» (*Conceptual Art*). По мнению автора, в концептуальном искусстве в качестве материала выступают идеи («концепты»). Последние «тесно связаны с языком, поэтому материалом концептуального искусства также служит язык»¹. Главный идеологический посыл концептуального искусства – отказ от морфологии, так как его основная

задача заключается в выявлении самой сущности феноменов, минуя видеоряд объекта.

Постепенно терминология концептуализма стала применяться, с одной стороны, для обозначения переходных процессов, происходящих в авангарде второй половины XX в., а с другой – для оценки литературно-художественного направления постмодернизма. Основоположниками теории концептуализма стали такие ученые, как Дж. Кошут, Д. Хюблер, Р. Берри и др. Так, Дж. Кошут в статье «Искусство после философии» (1969 г.) провозгласил, что «самое “чистое” определение концептуального искусства заключается в том, что это – исследование основ понятия “искусство” и того, что оно стало означать» [1, с. 25-26]. В результате был объявлен конец философии как способа осмысления мира. Эстафету этой роли передали искусству, а возник-

¹ Флинт Г. Концептуальное искусство: эссе // Contemporary-artists.ru: сайт о современных художниках. URL: http://contemporary-artists.ru/henry_flynt_concept_art.html [дата обращения: 15.11.2023].

ший на гребне второй волны авангарда концептуализм объединил процессы творчества и исследования искусства.

Произведения концептуализма – это художественный жест, свободный от какой-либо пластической формы, а также проекты, нередко граничащие с китчем и указывающие лишь на возможность возникновения искусства. Например, писсуар М. Дюшана стал настоящим вызовом всему предшествовавшему искусству.

Разновидность концептуального искусства – *концептуальная мода* – возникла в 1980-е гг. и развивалась в русле обозначенной идеологии, что вполне логично, учитывая недолговечность и изменчивость данного явления. Мощный всплеск интереса международной индустрии моды к авангардной и концептуальной моде произошел позднее, в первое десятилетие XXI века. Именно в этот период были организованы крупные международные проекты: серия выставок «Дисфэшонал – от концепции к конструкции» / *Dysfashional – from Concept to Construction* (Люксембург, 2007; Лозанна, 2008; Париж, 2009), выставка «Искусство моды: создание намёков» / *The Art of Fashion: Installing Allusions* (Роттердам, 19.09.2009 – 10.01.2010); выставочный проект «Кожа и Скелет: параллельные практики в моде и архитектуре» / *Skin&Bones* (Лос-Анджелес, ноябрь 2006 – март 2007) и др.

На Олимпе модной индустрии возникла плеяда ярких представителей нового направления моды, деятельность которых отличалась исследовательским характером, а также смелыми экспериментами с кроем и формой, драпировками и деталями (Р. Кавакубо, М. Маржела, И. Мияке, Д. Ватанабе, Х. Чалаян, Рольф Снёрен и Виктор Хорстинг¹, «антверпенская шестёрка»² и мн. др.).

¹ Основатели нидерландского бренда Viktor & Rolf.

² Творческое объединение выпускников Королевской академии искусств г. Антверпена, стоявшей у истоков бельгийской моды. В содружество входят: Вальтер Ван Бейрендонк, Марина Ии, Дрис Ван Нотен, Анн Демельмейстер, Дирк Биккембергс и Дирк Ван Сэн.

По мнению экспертов, этих модельеров интересовали «глубинные структуры психики, парадоксальное поведение, эпатаж. Своим творчеством они едва ли не уничтожают проверенные временем правила и условности, регламентирующие производство и практическое использование предметов одежды» [2, с. 164].

Вместе с ростом популярности возник и научный интерес, появились первые научные работы. Из отечественных авторов отметим И.С. Плешкову, посвятившую диссертационное исследование концептуальному направлению в дизайне костюма в индустрии моды XX – начала XXI в. [3, с. 5], и А.И. Затулий, которая в контексте концептуального искусства обратилась к теоретическому обоснованию формообразования авангардного костюма в системе дизайнерского проектирования [4]. Наше исследование посвящено концептуальной (интеллектуальной) моде как идейной оппозиции официальной индустрии моды.

Научных определений термина «концептуальная мода» нами не обнаружено. Эксперт в области модной индустрии Мария Петерсон поясняет: «Интеллектуальная, или, как ее еще называют, концептуальная мода – это неординарная, отличающаяся от традиционных представлений мода, в которой на первый план выходит глубокий внутренний смысл, некая руководящая идея, определенная концепция»³.

По мнению Л. Свендсена, «без понимания моды невозможно адекватное понимание современного мира» [5, с. 10]. Как особое направление стремительно развивающейся модной индустрии концептуальная мода вполне вписывается в философию постмодерна «с его парадоксами, деконструкцией, стремлением к иронии и игре» [6, с. 22]. Она связана с прошлым, поглощается настоящим и устремлена в будущее.

³ Батурина А. Что такое интеллектуальная мода? И почему она стала «новым черным» // URL: <https://snob.ru/profile/404532/blog/3059731/> (дата обращения: 26.12.2023).

В ней, как в зеркале, отражаются процессы, которыми в данный момент охвачены культура и общество.

Среди наиболее характерных признаков концептуальной моды внешнего плана отметим: свободный и нестандартный крой, асимметрию, оверсайз (от англ. *oversize* – сверхразмерный), монохром, повышенное внимание к форме изделия. Вместе с тем принципиальными являются признаки внутреннего плана: через одежду – создание образа со смыслом, через модельный ряд – выражение авторской, концептуальной идеи.

Следует выделить несколько характерных черт концептуальной моды:

- создаёт превосходство идеи над внешней формой;
- вызывает при восприятии вопросы, оставляя их без ответов;
- предполагает эксперименты и инновации;
- бросает вызов всей системе моды;
- не приносит дохода (это не коммерческая мода);
- не направлена на практическое применение («неносимая / неносибельная» одежда как художественный жест).

Принципиальным отличием концептуального искусства от всех иных искусств является его недолговечность. Этим объясняется, что в 1970-е гг. оно освоило множество форм: видео-арт, инсталляции, боди-арт. Не стала исключением и концептуальная мода. Сами дизайнеры-концептуалисты часто с иронией относятся к быстрой сменяемости моды от сезона к сезону, её эксклюзивности и поверхностности, а также системе брендинга. Отсюда их всеобщий интерес к жанру перформанса, наиболее органично передающему стремление продемонстрировать *предпочтение процессу*, нежели продукту. Дизайнеры-концептуалисты ищут альтернативные пути создания и показа своих работ. Их представления всегда выстраиваются с целью удивлять, поражать, шокировать, эпатировать и вместе с тем переносят демонстрируемые объ-

екты из мира моды в мир современного искусства.

Дизайнерская мысль постоянно совершенствует мир концептуальной моды, а перформанс стимулирует динамику идейного воздействия на зрителя. Показы, как правило, оформляются под эгидой некоего концепта, стоявшего в основании понимания каждого предмета одежды. Например, «архитектурные инсталляции» британско-кипрского модельера Хусейна Чалааяна, сопровождаемые звучанием авангардных музыкантов или мужского хора, олицетворяли торжество механической эры.

Несмотря на сосредоточенность на идее, концептуалисты часто ставят достаточно сложно реализуемые показы. На фоне существующего многообразия выделяются перформансы-ритуалы («Захоронённая коллекция» Хусейна Чалааяна, 1994 г., «Матрёшка»/Russian Doll Рольфа Снёрена и Виктора Хорстинга, 1999 г.), отсылающие к абстрактным понятиям бренности всего живого, быстротечности времени. Кульминацией радикализма данного дизайнерского дуэта (Viktor & Rolf) стал показ 2001 г., где гостям и журналистам были просто розданы компакт-диски с коллекцией.

Локации, в которых демонстрируются шоу концептуальной моды – это всегда необычные пространства без излишних отвлекающих деталей. Концептуальная мода легко вписывается в мир галерей, музеев современного искусства, а также не остается в стороне от увлечения виртуальными технологиями. Сегодня дизайнеры-концептуалисты всё чаще устраивают показы своих новых коллекций в Интернете в режиме реального времени. Но в любом месте демонстрации коллекций перформативные вызовы представляемых моделей обусловлены превращениями, происходящими в то или иное время с внешностью человека (телом) посредством одежды, предопределенными идейно-концептуальной установкой дизайнера-модельера.

Костюм имеет знаково-символическую природу и в первую очередь проявляет свою коммуникативную функцию как текст, передающий информацию, в отличие от одежды с её утилитарными свойствами. В связи с этим нами принята попытка *структурно-семиотического анализа* концептуальной моды. В итоге такого анализа исследуется образ, позиционируемый в концептуальной моде через некий предмет одежды (костюм, платье и др.), созданный дизайнером и представленный публике модельером.

Важным ориентиром для нас служат примеры использования данной методологии в культурологических исследованиях. Так, французский антрополог, философ и культуролог, создатель структурной антропологии К. Леви-Строс *методом структурализма* перенёс из лингвистики «в целях достижения в ней строгости и объективности по типу естественных наук» [7]. Р. Барт, французский философ-структуралист, использовал *методом структурной семиотики* применительно к «языкам» различных феноменов культуры. В частности, он исследовал «систему моды в её семиотическом аспекте» [8]. По мнению итальянского семиотика и философа У. Эко, «в ходе использования структурно-семиотического анализа можно выявить как структурировано произведение, та или иная культурная система, как через эту структуру “просвечивает смысл”, что особенно значимо в анализе текстов искусства» [9, с. 62]. Ранее структурно-семиотический подход использовался автором настоящей статьи для изучения традиционного орнамента на одежде [10].

Указанный подход предполагает три аспекта анализа: синтактику, прагматику и семантику. *Синтактика* позволяет выяснить, из чего состоит тот или иной культурный объект (материал). Чтобы донести свою идею до зрителя, дизайнер тщательно продумывает пространство показа, внешний облик модели, прорабатывает пластику, жесты, движения, а также, что не менее важно, подби-

рает музыкальное сопровождение. Всё должно быть учтено, срежиссировано и «работать» на образ. Синтактический анализ в данном случае – это перечисление всех составляющих образа. *Прагматика* – это цель, функция или ответ на вопрос: для чего создаётся образ. Иными словами, прагматический анализ позволяет определить и показать, для чего предметы одежды в таком варианте созданы. Причем концептуальная мода принципиально не функциональна – это зрелище – и, как правило, практического использования в повседневной жизни не имеет. Впрочем, бывают и исключения (например творчество Иссея Мияке). И, наконец, *семантика* – это смысл, идея, задумка дизайнера, которая может быть «прочитана» в ходе демонстрации модели. Семантический анализ распространяется также на эмоции, мысли, вопросы, вызванные показом коллекции (здесь немаловажен учет её названия). Итогом является попытка сформулировать концепцию, которую хотел донести до зрителя дизайнер.

Для будущего целостного исследования концептуальной моды проиллюстрируем применение структурно-семиотического метода на конкретных примерах. Для этого обратимся к работам дизайнеров-концептуалистов, дадим описание некоторых коллекций, структурированное указанными аспектами анализа.

Концептуальная мода появилась и была изначально связана с творчеством японских модельеров и дизайнеров, среди которых наиболее ярким представителем является Реи Кавакубо, выдвинувшая в 1979 г. идею «одежды с нуля».

Что позволяет выявить *синтактический анализ*? Относясь к традиции представлять коллекции публике как к неизбежному злу, Кавакубо не довольствуется традиционными «показами» и с увлечением экспериментирует. Как вызов «звучат» задуманные ею платья-передники без прорезей для головы и рук. Среди многочисленных показов

интересна коллекция «Тело превращается в платье, платье превращается в тело» / *Comme des Garçons Dress Meets Body, Body Meets Dress* (1997). Её ассортимент прост: это платья, блузки и юбки. Рисунок ткани – мелкая клетка разных цветов. Все модели снабжены объёмными вставками-выпуклостями. И эти бугры, и наросты, хаотично разбросанные по всему телу манекенщиц, делают их фигуры несуразными и уродливыми. Так модельер своим показом продемонстрировала, «что человеческое тело в одежде не обязано иметь привычные формы, занимать стандартные, разрешённые модой объёмы в пространстве и оставлять пустоту только там, где требуют нормы»¹. Вероятно, идея дизайнера заключалась в предположении относительности «официально установленных» параметров стройности.

Прагматический ракурс анализа позволяет сделать вывод, что на своих шоу-перформансах Кавакубо позиционирует деконструкцию, явно пренебрегая функциональностью вещей. На самом деле, для чего созданы эти платья? Каково их практическое применение? Казалось бы, представленная одежда не функциональна, на практике вряд ли кто-либо осмелится уродовать себя. Однако эта коллекция Кавакубо, как пишет Ф. Граната, «была распродана за несколько часов. Правда некоторые покупательницы избавлялись от бугров и выпуклостей тут же в магазине. Хотя дизайнер настаивала на том, чтобы вещи из коллекции продавались в той же комплектации, в какой были представлены на подиуме» [11, с. 54].

На *семантическом этапе* исследования попытаемся определить замысел художника: что дизайнер хотел поведать миру, создавая столь неоднозначные образы? Её интерпретация одежды как «носительного искусства» привела к созданию перформанса, который может быть истолкован и как мода, и как искусство.

При этом поражают свежие, новаторские идеи Кавакубо: они позиционируют оппозицию ценностям запада, демонстрируют своеобразный протест против устоявшихся европейских канонов женской красоты. Дизайнер бросает вызов всей системе моды, всеми средствами демонстрируя преходящий характер официальных ценностей. Её творческое *credo* состоит в расширении и преобразовании традиционных представлений об эlegantности. Кавакубо вовсе не пытается сказать, что «уродство прекрасно». Скорее, её эстетика заставляет осознать, что «красота» принадлежит «к более широкому спектру понятий, и не всегда она является во внешнем» [12, с. 35]. В целом дизайнерские находки Кавакубо заставляют задуматься, например, о роли личности в моде или о роли последней в личностном становлении. Через свои необычные представления она обрела не только множество новых почитателей, но и заинтересовала специалистов, которые с вниманием изучают её творчество.

Не менее яркой иллюстрацией концептуальной моды является творчество бельгийских дизайнеров. Среди них, на наш взгляд, наиболее известным и влиятельным на рубеже XX–XXI вв. и до настоящего времени является Мартин Маржела, основатель собственного бренда (1988) *Maison Martin Margiela* (MMM). Его личность окружают мифы и легенды. Модельер был первым, кто проводил показы на пустырях, заброшенных складах, в супермаркетах, а также демонстрировал свои модели на манекенах или гигантских куклах, либо на вешалках, которые выносили ассистенты [13, с. 46]. О нём говорят как о знаменитости и «трудном художнике», а клиенты относятся к приобретению его работ не как к шопингу, а как к коллекционированию предметов искусства [13, с. 251].

Синтаксический анализ весенне-летней коллекции Маржелы 1990 г. позволяет составить образ, созданный дизайнером. Все представленные предметы одежды, форма, а также способ

¹ Ми и Ма. История модного дома Comme des Garçons // Skillbox: Дизайн. URL: <https://skillbox.ru/media/design/on-cgd/> (дата обращения: 06.02.2023).

демонстрации и её сопровождение отражают принципиальные параметры концептуальной моды:

- монохром: все изделия белого, серого или телесного цвета, целая серия предметов одежды изготовлена из металла и листов прозрачного пластика;
- стиль оверсайз: женские сорочки в два раза шире и длиннее своего нормального размера;

- асимметрия: облегающие жакеты с обрезанными рукавами имеют поношенный вид и застёгиваются на зажимы; изделия подпоясываются ремнём на талии и носят вместо длинных платьев или надеваются вместо юбок под узкие футболки, которые заставляют их собираться складками;

- свободный нестандартный крой: полиэтиленовые мешки для покупок носят на манер футболок;

- акцент на форме изделия: обнажение конструкции, лежащей в основе готового платья, большая часть вещей держится на бёдрах, оставляя торс почти обнажённым или едва прикрытым крошечным топом.

Внешний вид моделей: в волосы вплетены шиньоны с длинными прядями; глаза обведены белой краской, губы покрыты глянцевым блеском.

Место действия: перформанс разворачивался на заброшенной детской площадке на окраине Парижа на фоне громко звучащей из колонок клавесинной музыки XVIII века.

С какой целью организован перформанс, демонстрирующий «неносибельные» предметы одежды (*прагматический анализ*)? Это не что иное, как издёвка, высмеивание официальной моды с её гламурными образами.

Семантический анализ приводит к выводу о том, что задуманный спектакль – это карнавальное шоу, проекция волнующих Маржelu на сегодняшний день идей. Это отражение мира, в котором всё ставится с ног на голову, когда «верх и низ меняются местами», о чем писал М.М. Бахтин [14]. Карнавал Маржелы – это эстетика упадка, сво-

еобразная отповедь господствующей культуре изобилия и расточительства. Неслучаен пессимизм авторов книги «Конец моды. Одежда и костюм в эпоху глобализации»: «Смерть и распад – мотивы, часто встречающиеся в современной моде, особенно в творчестве концептуальных дизайнеров и новаторов, таких как Маржела» [12, с. 40].

Японский модельер Иссей Мияке своим творчеством бросил очередной вызов всей до сих пор существовавшей системе моды. Вещи из его коллекций имели свободную посадку на фигуре, выглядели более андрогинно и в корне отличались от всего, что в 1980-е гг. было на пике моды. Дизайнер использовал технологические инновации в разработке тканей, называя своё творчество «технокутюр». Посредством изучения и создания новых материалов он значительно расширил границы моды и сделал упор на функции ткани и одежды. Его перформансы – зримая демонстрация *credo* дизайнера – трансформация как средство раскрытия экспериментального характера модели.

Лапидарно рассмотрим данную фигуру на небосклоне концептуальной моды на примере ряда показов (*синтактический анализ*). Одной из характерных черт стиля Мияке является позиционирование образа в моменты демонстраций, представлявших мини-перформансы, на которых акцент перенесен с модели на процесс создания одежды [15]. Так, в представлении 1999 г. все изменения с одеждой происходили тут же, форма платья преображалась прямо на модели или выкраивалась ассистентами, одетыми в чёрное, на полу сцены.

В начале XXI в. Мияке разработал принципиально новый подход к производству одежды (A-POC Making), суть которого состояла в том, что отрез ткани, предварительно размеченный по выкройкам с помощью компьютерных технологий и затем свернутый в рулон, можно быстро превратить в предметы одежды и аксессуары¹.

¹ Прагматический анализ.

Таким образом Мияке вторгся в пространство между производством одежды и ее приобретением. Нанесение разметок на материале позволило дизайнеру вовлечь покупателя в свой творческий процесс, доверив ему возможность самостоятельно создавать одежду.

Мияке в своем творчестве исходил из собственной концепции «куска ткани», суть которой сформулировал еще в 1970-е гг. и неизменно доказывал перформансами: даже один отрез/кусок материи может заменить человеку несколько предметов гардероба. Особо отметим, что открытия дизайнера в области интерпретаций работы с тканью привели к созданию работ не только уникальных, но и замечательных с эстетической точки зрения. Его одежда отличается «скульптурной» красотой и носибельностью (*wearability*)¹.

Таким образом, анализ некоторых ярких страниц из мира концептуальной моды с позиции структурно-семиотического метода позволяет исследовать данное интересное явление культуры как комплекс инвариантных отношений в пределах целостной системы официальной моды. Концептуальная (интеллектуальная) мода как авангардное направление официальной моды сформировалась в последней трети XX в. под эгидой идеологии концептуализма в результате сложного сопряжения философских воззрений и авангардистских идей. Дизайнеры и модельеры концептуальной моды – враги банальностей в моде – соотносят свои работы с языком современного искусства, часто пытаясь интегрировать в создаваемые произведения элементы минимализма, абстракционизма, постмодернизма,

деконструктивизма. Своей незаурядной идеологией и экспериментальным творчеством они ниспровергают традиционные ценности, сконцентрированные на понятиях «стиль», «элегантность» или «идеальная посадка».

Показы дизайнеров и модельеров, представителей концептуальной (интеллектуальной) моды «направлены» на зрителя, но не с коммерческим прицелом, а с целью привлечения внимания к позиции художника в мире культуры. Нередко полная незаинтересованность «концептуалистов» во внимании со стороны прессы по иронии судьбы приводит к обратному результату – шумным публикациям, подпитывающим их имидж.

Невозможно предвидеть, насколько киберпространство изменит способы представления миру дизайнерских коллекций, но неизменным останется то, что концептуальные модельеры и дизайнеры для выражения личной позиции своими перформансами демонстрируют лёгкость и готовность к неустанному эксперименту с привлечением самых необычных средств. При любых формах показов коллекций дизайнеры и модельеры концептуального направления моды неизменно вкладывают в создание одежды глубокий смысл. Для многих из них характерно интуитивно тонкое понимание природы взаимоотношений между человеческим телом и одеждой. Поэтому совершенно очевидно, что концептуальную моду нельзя отнести к массовой культуре. От реципиента как минимум требуется напряженное всматривание в символы и образы, желание в них разобраться и, как следствие, на практике одеваться со смыслом.

¹ Семантический анализ.

Список литературы

1. Kosuth J. Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990 [Электронный ресурс] / ed. with an introduction by Gabriele Guercio. Cambridge (USA); London: The MIT Press, 1991. 33 p. URL: https://monoskop.org/images/4/46/Kosuth_Joseph_1969_1991_Art_After_Philosophy.pdf (дата обращения: 20.02.2023).

2. Мода и искусство / пер. с англ. Е.В. Кардаш, Р.Л. Шмараков, Т. Пирусская. Москва: Новое лит. обозрение, 2015. 272 с.
3. Плешкова И.С. Концептуальное направление в дизайне одежды XX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2010. 30 с.
4. Затулий А.И. Разработка теоретических концепций формообразования авангардного костюма в системе дизайнерского проектирования: автореф. дис. ... д-ра техн. наук. Москва, 2007. 36 с.
5. Свендсен Л. Философия моды / пер. с норв. А. Шипунова. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
6. Харт К. Постмодернизм / пер. с англ. К. Ткаченко. Москва: Гранд; ФАИР-ПРЕСС, 2006. 262 с.
7. Леви-Строс К. Структурная антропология / пер. с фр. В.В. Иванова. Москва: ЭКСМО-пресс, 2001. 512 с.
8. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. Москва: Академ. проект, 2018. 430 с.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. 432 с.
10. Молчанова Л.А. Удмуртский народный костюм (история и символика). Ижевск, 2006. 132 с.
11. Граната Ф. Экспериментальная мода. Искусство перформанса, карнавал и гротескное тело / пер. с англ. Е. Демидовой. Москва: Новое лит. обозрение, 2021. 240 с.
12. Конец моды. Одежда и костюм в эпоху глобализации / пер. с англ. Т. Пирусская; ред. А. Гечи, В. Караминас. Москва: Новое лит. обозрение, 2020. 288 с.
13. Молчанова Л.А. Искусство и мода. История дефиле. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. № 1-2. С. 246-260.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
15. Молчанова Л.А. Телесный образ в моде постмодерна [Электронный ресурс] // Манускрипт [Электрон. сетевой реценз. науч. журн.]. URL: <https://www.gramota.net/materials/9/2020/7/33.html> (дата обращения: 25.10.2023).

Сведения об авторах:

Сиротина Ирина Львовна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры дизайна и рекламы Института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва

ул. Большевикская, 68, Саранск, 430005
sirotinail@mail.ru

Молчанова Людмила Анатольевна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры компьютерных технологий и художественного проектирования Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета

ул. Университетская, 1, Ижевск, 426034
lusmolchan@mail.ru

Дата поступления статьи: 09.08.2024

Одобрено: 15.10.2024

Дата публикации: 25.11.2024

Для цитирования:

Сиротина И.Л., Молчанова Л.А. Концептуальная мода: опыт структурно-семиотического анализа // Сфера культуры. 2024. № 4 (18). С. 69-78. DOI:10.48164/2713-301X_2024_18_69

УДК 687.01:001.895

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_18_69

I.L. Sirotina

Saransk

National Research Ogaryov Mordovia State University

sirotinail@mail.ru

L.A. Molchanova

Izhevsk

Udmurt State University

lusmolchan@mail.ru

CONCEPTUAL FASHION: AN EXPERIENCE OF STRUCTURAL-SEMIOTIC ANALYSIS

The contradictory, grotesque, paradoxical nature of the images of conceptual fashion positions the work of designers who have most clearly manifested themselves in this area. To analyze the specifics of their work a structural-semiotic approach is applied in the article, which allows exploring this phenomenon of culture as a complex of invariant relations within the framework of an integral system of

official fashion. The unity of the syntactic, pragmatic and semantic stages of the analysis contributes to the identification of the concepts underlying the styles of such prominent representatives of the world of conceptual fashion as R. Kawakubo, M. Margiela, I. Miyake and others.

Keywords: concept, design, fashion, semiotics, art, performance, experiment, innovation, fashion show.

References

1. Kosuth, J. (1991) *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Edited with an introduction by Gabriele Guercio. Cambridge (USA); London: The MIT Press. URL: https://monoskop.org/images/4/46/Kosuth_Joseph_1969_1991_Art_After_Philosophy.pdf (Accessed: 20.02.2023). (In English).
2. *Moda i iskusstvo* [2015] [Fashion and Art]. Transl. from English by E.V. Kardash, R.L. Shmarakov, T. Pirusskaya. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
3. Pleshkova, I. S. (2010) *Konceptual'noe napravlenie v dizajne odezhdy` XX – nachala XXI vv.: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Conceptual Direction in Clothing Design of the XXth - Early XXIst Centuries: abstract of PhD thesis in art studies]. Saint Petersburg. (In Russian).
4. Zatulij, A.I. (2007) *Razrabotka teoreticheskix koncepcij formoobrazovaniya avangardnogo kostyuma v sisteme dizajnerskogo proektirovaniya: avtoreferat dissertatsii ... doktora texnicheskix nauk* [Development of Theoretical Concepts of the Formation of an Avant-garde Costume in the Design System: abstract of doctoral thesis in technical sciences]. Moscow. (In Russian).
5. Svendsen, L. (2007) *Filosofiya mody`* [Fashion Philosophy]. Transl. from Norwegian by A. Shipunov. Moscow: Progress-Tradiciya. (In Russian).
6. Hart, K. (2006) *Postmodernizm* [Postmodernism]. Transl. from English by K. Tkachenko. Moscow: Grand; FAIR-PRESS. (In Russian).
7. Levy-Strauss, K. (2001) *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Transl. from French by V.V. Ivanov. Moscow: E`KSMO-press. (In Russian).

8. Bart, R. (2018) *Sistema mody`. Stat`i po semiotike kul`tury`* [Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture]. Transl. from French, Introduction and Compiled by S.N. Zenkin. Moscow: Akademicheskij proekt. (In Russian).
9. Eco, U. (1998) *Otsutstvuyushhaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [Missing Structure. Introduction to Semiology]. Transl. from Italian by V. Reznik, A. Pogonyailo. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russian).
10. Molchanova, L.A. (2006) *Udmurtskij narodny`j kostyum (istoriya i simvolika)* [Udmurt Folk Costume (History and Symbolism)]. Izhevsk. (In Russian).
11. Granata, F. (2021) *E`ksperimental`naya moda. Iskusstvo performansa, karnaval i grotesknoe telo* [Experimental Fashion. Art of Performance, Carnival and Grotesque Body]. Transl. from English by E. Demidova. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
12. *Konecz mody`. Odezhda i kostyum v e`poxu globalizacii* (2020) [End of Fashion. Clothing and Costume in the Era of Globalization]. Transl. from English by T. Pirusskaya; Edited by A. Gechi, V. Karaminas. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
13. Molchanova, L.A. (2024) *Iskusstvo i moda. Istoriya defile. Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda* [Art and Fashion. History of Fashion Shows. Decorative Art and Subject-Spatial Environment]. *Vestnik Rossijskogo gosudarstvennogo xudozhestvenno-promy`shlennogo universiteta imeni S.G. Stroganova* [Bulletin of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts], No. 1-2, 246-260. (In Russian).
14. Baxtin, M.M. (1986) *E`stetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
15. Molchanova, L.A. *Telesny`j obraz v mode postmoderna* [Body Image in Postmodern Fashion]. *Manuskript (E`lektronny`j setevoj recenziruemy`j nauchny`j zhurnal)* [Manuscript (Electronic Online Peer-reviewed Scientific Journal)]. URL: <https://www.gramota.net/materials/9/2020/7/33.html> (Accessed: 25.10.2023). (In Russian).

About the authors:

Irina L. Sirotnina, Doctor of Philosophy, Professor, Professor at the Department of Design and Advertising of the Institute of National Culture of the National Research Ogaryov Mordovia State University

68 Bolshevskaya Str., Saransk, 430005
sirotnail@mail.ru

Lyudmila A. Molchanova, PhD in Historical Sciences; Associate Professor, Associate Professor at the Department of Computer Technology and Art Design of the Institute of Arts and Design of the Udmurt State University

1 Universitetskaya Str., Izhevsk, 426034
lusmolchan@mail.ru