
**ANALYSIS OF TRANSFER AND APPLICATION OF THE CONCEPTUAL
DIMENSIONS OF THE HISTORICAL COSTUME FROM THE XIX CENTURY IN
THE PRACTICE OF THE FASHION DESIGNERS OF WOMEN'S FASHION IN THE
BEGINNING OF THE XXI CENTURY – YEAR 2002**

Marija Kertakova

University Goce Delcev, Stip, North Macedonia, marija.kertakova@ugd.edu.mk

Abstract: Fashion is primarily a social phenomenon, which is expressed mainly and predominantly in clothing and architecture. Separation as a social feature is also associated with visible signs and differences in the appearance of clothing. The implications of this fashion in clothing from the first decade of the XXI century, as analyzes have shown, make fashion a kind of episocial phenomenon. Now fashion is not only in clothing, but also in many other things – that is, fashion multiplies in its object, from transmodern to one of the many simulacra, repeated many times and variably in creating the vision of the ideal of beauty. The aspiration of the average consumer to the spectacles is used in full force in creating the image of the fashion costume, regardless of whether the catwalks are "couture" or "pret-a-porter". The diffusion of the implication features does not distinguish between "festive and everyday", "high and low", "street or business", "particular and military". The abundant variety of "visions" that surround man after the Millennium are stimulated by fashion. On the one hand, the things he wears must be modern, and on the other hand, there must be something to conceptualize the ideal – in the "fashion icons" that have inhabited life during this decade, the material side of reality is present. Couture fashion is that creative human activity that does not leave the material and the visual, but at the same time conceptualizes the spiritual. Fashion in these decades of the XXI century finds its new connection with the sign, striving on this basis to bring the referent closer to the multiplicity of proposed ideals, namely with the help of the visible implications of fashion in the XIX century. Based on this in-depth analysis of the first decade of fashion in the XXI century, i.e. fashion in 2002, the following generalizations can be made about the implications that the masters of "couture" and "pret-a-porter" use in their creativity: a) the mimetic elements are the ready substrate on which the fashion of the XXI century is built; b) the conceptualization of fashion elements from past epochs (in particular in this study of those of the XIX century) allow fashion to present the change of the status of negative ontological values in modern culture in a more acceptable to man form. Artistic implication in general proves to be an extremely powerful method that allows designers, regardless of the field of fashion they work to use all the historical experience and the best achievements of the work of their predecessors in history, for the benefit and finding common ground and ideal for beauty and harmony. Thus, the hypotheses that we accepted at the beginning when writing this work can be considered supported by the facts that we have discovered and interpreted both with text and with the image of historical and modern women's fashion clothes.

Keywords: XIX century costume, implication, XXI century fashion – year 2002

**АНАЛИЗ НА ТРАНСФЕРА И ПРИЛАГАНЕТО НА КОНЦЕПТУАЛНИТЕ
ИЗМЕРЕНИЯ НА ИСТОРИЧЕСКИЯ КОСТЮМ ОТ XIX ВЕК В ПРАКТИКАТА НА
МОДЕЛИЕРИТЕ НА ДАМСКАТА МОДА В НАЧАЛОТО НА
XXI ВЕК – 2002 ГОДИНА**

Marija Kertakova

Университет Гоце Делчев, Штип, Северна Македонија, marija.kertakova@ugd.edu.mk

Апстракт: Модата е преди всичко социален феномен, който се изразява главно и преимуществено в облеклото и архитектурата. Разделянето като социален белег също се свързва с видимите признаци и разлики във външният вид на облеклото. Импликациите от тази мода в облеклото от първото десетилетие на XXI век, както показаха анализите, превръщат модата в своеобразен еписоциален феномен. Сега модата не е само в облеклото, но и в много други неща – тоест модата се множествява в своя обект, като от трансмодерна се превръща в един от многобройните симулакри, повторена многократно и вариативно при създаване на визията на идеала за красота. Стремешът на обикновения потребител към зрелищата се използва в пълна сила при създаването на образа на модния костюм, независимо дали дефилетата са „от кутюр” или „прет-а-порте”. Дифузността на импликационните признаци не прави разлика между

„празничното и всекидневното”, „високото и низкото”, „уличното или деловото”, „партикулярното и милитерното”. Обилното разнообразие от „видимости”, които обкръжават човека след Милениума са стимулирани от модата. От една страна вещите, които той носи трябва да са съвременни, а от друга страна трябва да има нещо което да концептуализира идеала – в „модните икони”, които са населили живота през това десетилетие присъства материалната страна на действителността. Модата „от кутюр” е онази творческа човешка дейност, която не напуска материалното и визуалното, но в същото време концептуализира духовното. Модата през тези десетилетия на XXI в. намира своето ново съединение със знака, като се стреми на тази основа да сближи референта с множествеността на предлаганите идеали, именно с помощта на видимите импликации от модата през XIX век. Въз основа на този задълбочен анализ на първото десетилетие на модата през XXI век, в такова число модата през 2002 година, могат да бъдат направени следните обобщения за импликациите, които майсторите на „от кутюр” и „прет-а-порте” използват при своето творчество: а) миметичните елементи са готовият субстрат, върху който се изгражда модата на XXI век; б) концептуализацията на модни елементи от отминали епохи (в частност в това изследване на тези от XIX век) позволяват на модата да поднесе изменението на статуса на негативните онтологични стойности в съвременната култура в по-приемлив за човека вид. Художествената импликация като цяло се оказва изключително мощен метод, който позволява на дизайнерите, независимо в коя област на модата работят да ползват както целия исторически опит, така и най-добрите постижения от работата на предшествашите ги в историята колеги, за благого и намирането на общия идеал за красота и хармония. По този начин хипотезите, които приехме в началото при написването на този труд може да считаме за подкрепени от фактите, които сме открили и интерпретирали както с текст, така и с изображението на исторически и съвременни модни дамски костюми.

Ключови думи: костюм от XIX век, импликация, мода на XXI век – 2002-ра година

1. ВЪВЕДЕНИЕ

При разработването на този текст се стремя да изследвам и разкрия конкретните вътрешно присъщи връзки, които съществуват в концептуалните измерения на историческия костюм от XIX век и неговата импликация в модата през 2002 година. Най-общо формулирана целта на тази теза е трансферът на постиженията видени като знания, умения и навици, възплатени като постижение на материалната култура на XIX век и отразени в костюма от това време и влиянието им върху модата през 2002 година. При формулиране на тезата и нейното изследване съм се базирала на една общоприета конвенция за това, че костюмът се приема като произведение на изкуството. Тази теза е доста стара и за пръв път може да се каже, че е формулирана в явен вид през XVI век от венецианеца Чезаре Вечелио, който разглежда костюма като произведение на изкуството. Това разбира се е вярно, макар че от днешна гледна точка е непълно. Костюмът освен художествени има и приложни качества и това няма как да бъде окончателно игнорирано. Ето защо друга моя цел е изследването на различните аспекти на костюма от XIX век, като произведение на изкуството, което не само възплатява идеалите на новия век, но концентрира в себе си и неговите постижения – нещо, което се забелязва при анализа на модните течения през 2002 година.

2. МАТЕРИАЛИ И МЕТОДИ

Във връзка с моята теза, главна задача в този труд е формулирана като анализ на композицията на костюма от XIX век и аналозите, които намираме в модата през 2002 година. Европейският костюм днес в своите безспорни достижения на сплав от художествени и технологически умения все пак си остава наследник на своя предшественик от XIX век. Именно от тази гледна точка съм формулирала целите и задачите на тази статия: 1) Да се проучат и обобщят художествените и конструктивни особености на костюма от XIX век, използвани в модата през 2002 година; 2) Да се направи преглед на специализираната научна литература, която засяга костюма на XIX век, както и костюма на съвременната мода; 3) Да се анализират онези художествени страни на костюма в облеклото на съвременния човек (2002 година), които обуславят различните видове художествени и исторически влияния от костюма на XIX век. Предмет на това изследване е костюмът – дамски и мъжки – на европейските страни през XIX век – неговите конструктивни особености и художествени качества, което го прави образец и обект за пресътворяване в модата на XXI век.

3. РЕЗУЛТАТИ И ДИСКУСИИ

Прегледът на модните дефилета през 2002 година, както през Пролетно-Летния, така и през Есенно-Зимния сезон показва, че инерцията, която е набрана в десетилетието преди XX век, все още в някаква степен ръководи дизайнерите. Част от публиката, която следи модните тенденции, като че ли започва да мисли и да прокарва тезата за края на висшата мода, което става тезис, подобен на смъртта на живописата. Все още

новостите не могат да бъдат формулирани така ясно, да имат онези граници и контури, които са имали в последните две десетилетия на слезлия от модната сцена XX век. Да се говори обаче за края на висшата мода се оказва, подобно както и за смъртта на живописца, пресилено. Това показва модната колекция, която модната къща „Christian Dior” („Кристиян Диор”) демонстрира в Париж на модното дефиле през сезона Пролет-Лято 2002 г. Неговата основна мисъл, въпреки мнението на масите е, че висшата мода е толкова неизчерпаема, колкото е и самия живот. При анализа на неговите колекции се вижда следното: 1) От една страна той черпи от пьстротата, свободата и радостта, която демонстрира употребата на субкултурните веяния в модата на XIX век. „Incrooyables” и техните колеги-момичета „Merveilleuses”, са били членове на модна аристократична субкултура в Париж по време на Френската Директория (1795–1799). Тук отправките към модата на „Енкроайябъл и Мервейоз” са толкова оригинални, невероятни и свежи, също каквито са били техните праоригинали при появяването си; 2) Второто, което се забелязва е, че той удължава вълната на „неорюс” в европейската мода, като продължава влиянието ѝ върху неговото творчество, като с това стимулира и работата на своите по-млади колеги – да обърнат своите погледи върху необикновенното наследство на различни локални модни заемки. При внимателно съпоставяне на моделите (от Прил. № 1 до № 3) се вижда прякото влияние на модата, характерна за „Мервейоз”, но съчетана с цветните тъкани и раетата, така че силуетът едновременно да бъде удължен за сметка на две неща – райетата и високо вдигнатата талия. Чувството за пьстрота е умело овладяно, като фигурата „се разбива” на 4 части – светлата перука и огромната шапка, чиято повърхност също наподобява разрошени коси. Следва блуза с яка, която плътно обвива целия врат. Полата започва от под гърдите стигайки до бедрото, е оформена плътно прилегнала по тялото, за да подчертае формите му, а останалата част до глезена е набрана на едри дипли, като отделните вертикални парчета са подчертано разделени с тънки бели ивици, които играят ролята на своеобразни раета и също така оптически удължават силуета (вж. Прил. №1б). Прекалената пьстрота на използваните платове е подчинена, все пак на един основен цвят, а останалото е хармонично подчинено, така, че с помощта на светлосенките при движението на модела тоалетът да оживее и в динамиката на движението да се разкрият неговите естетически качества. От друга страна той умело използва и възможността прозирните тъкани, съчетани с невероятните шапки, блясъка на коприната и динамиката на диагоналните линии да го приближат до силата на определени „контактултурни” внушения в общество и среда, която се колебае около известни крайности. Това добре се вижда като се сравнят моделите на Прил. № 3а и 3б, сравнени с протомодела, показан на Прил. № 3в. Освен това „Диор” е и първата модна фирма, който се възползва от възможностите, които военната униформа от миналите столетия, може да даде при проектирането на дамския костюм през XXI в. Когато сравняваме модела, даден на Прил. № 4б намираме сходство с военната униформа на френската армия – конни гренадири от XIX век (вж. Прил. № 4а). Фантазията на дизайнера е била чувствително подтикната от военната униформа. Използвана е шапка със същата кройка, като екстравагантността се състои от ултрамариновият отенък на цвета на екокожата. Освен това майсторът на високата мода много умело е използвал ръкавите, които при раменете са оформени със силно издадени островърхи кокетки, след това са обшити със златни ленти-позумени и се спускат почти до пода. По този начин майсторът на дамския костюм постига няколко ефекта. На първо място тези свръх дълги ръкави той оптически удължават торса. На второ място те са като декоративна рамка, която двустранно прибира и ограничава силуета, като му придава вид на почти правилен удължен правоъгълник. На трето място тези ръкави наподобяват колони, които стабилно поддържат главата, носеща тежката шапка, която сякаш лежи върху сегментна дъга. Майсторството при използването на отделния детайл – например ръкавът, оформен с огромен буфан си личи и в модела, даден на Прил. № 5б (сравни с Прил. № 5а). Освен конструктивната големина на ръкава, авторът използва и три десена за да подчертае неговата големина, а също така и да се различава оформянето на този вид ръкав при рамото, лакътя и китката. Най-интересната част е при лакътя. Червеният цвят на материята се използва двустранно – и като оптически магнит, който привлича погледа, и като оптически разширител, за което спомага и едрата фигура на десена. Характерното тук е как авторът на модела като използва ръкава, почти „скулптурно” развива формата на дрехата. Раменния пояс е оформен като едно цяло в лимоново жълтозелен цвят, след това идва най-широката част на буфана, а след това блестящото тъмнолилаво закрива ръкавите, където завършва с тесни, плътно обхващащи китката коланчета. Долната част на костюма е оформена от полупрозрачен шифон с тюркоазен цвят и се получава ефектът на потапяне на ръкавите в долната част на костюма, с което дрехата става изключително ефектна и привлекателна. Ако при разглеждане на Прил. № 5б дизайнерът показва, че може да работи с горната част на дамския костюм, като взема примера на подобен костюм от XIX век – период „Романтизъм”, то образците, дадени на Прил. № 6а и 6б, сравнени с Прил. № 7 показват, че той умело използва същите принципи на „скулптиране” на силуета, като отново той бива подкрепен от силуета на подобен костюм от XIX век – период „Второ рококо” (1850-1870). Във втория случай дизайнера работи преимуществено с

долната част на костюма. Полите наподобяват силуета, когато за оформяне на дамската рокля е използван кринолин, но ефектът се получава не от претрупаната украса, както е при историческите модели, а от това, че са използвани волани и ефирни материи, като при това са подбрани и контрастни цветове – розово червено и тревно зелено в единия модел, и черно и бяло при другия. За да завършем анализа на тази колекция ще споменем, че голяма част от шапките, които той използва наподобяват тези, които носят джигитите в Средна Азия или в Кавказ, а също така ползва и високи шапки – например такива приличащи на шапката от мечка кожа, каквато носят английските гвардейци през XIX век, както и шапки, които са високи, цилиндрични, обточени с бяла материя и украсени с пеперудки от полупрозрачен шифон наподобяващи мъжките високи цилиндрични шапки толкова популярни през XIX век. По форма и по цвят те добре хармонират с белия костюм, с който се показват. По същия начин, с аналогични цветови решения, Джон Галиано оживява своите модели, като доказва, че съвременният „от кутюр“ запазва своя художествен потенциал. Новата енергия, която той влива е с явен руски привкус. Може да се каже, че той подобно на дизайнерите от предишните поколения, намира вдъхновение не само от руския живот, но и от цялото разнообразие на действителността, която го заобикаля. Тук, що се отнася до неговото вдъхновение, може да се говори за различни сценични изкуства като, балет, театър или цирк, а също така то да се търси в текстове от литературата или образи, взети „на заем“ от изобразителното изкуство. Резултатът от визуалните търсения и през 2002 г. при Джон Галиано е безкомпромисен. Той показва блузони с цвят хаки, а за апликации използва монголски каракул, обшит с розетки. Другата интересна модна колекция, която добре очертава векторите на развитието на модата през тази година е колекцията на Кристиан Лакроа, показана на модното дефиле през сезона Пролет-Лято 2002 г. в Париж (виж от Прил. № 8 до № 15). Идейната основа, около която се изгражда колекцията е двустранна. От една страна е образът на „жената-кукла“ (а да не забравяме, че куклата все пак е играчка), а от друга страна жената в „дрехата-опаковка“ от викторианската епоха (1837–1901), когато женската прикритост и целомъдрие са положени в основите на нейния морал. От друга страна „оръжието“ при изграждане на образа е деконструкцията. Макар и формата да се изгражда с мисълта за образа, постигнат с помощта на кринолина (вж. Прил. № 8а), раменният пояс е оставен достатъчно оголен за да се подчертае свежестта и привлекателността на женското тяло. В другите свои модели той е по-дискретен, понеже не показва директно голото тяло, а го оставя да прозира през многобройните ивици от полупрозрачни материи, които са част от предложените костюми на това дефиле. Част от колекцията на представените костюми са с високи яки (Прил. № 10-13). С тяхна помощ авторът иска да внуши викторианска непристъпност и изтънченост, а деконструкцията е, че съвременната жена може да има този разкош и като ползва полупрозрачна органза, която не само да направи тялото видимо, но и да предложи обилна драпировка на костюма. По този начин се осъществява и симулакрумът в играта на двете идеи: закритост с помощта на историческите препратки на кройката и откритост или полуоткритост, показана с помощта на полупрозрачната материя на костюма. От една страна е статуарната застиналост на викторианската протоформа, а от друга страна трептенето на многобройните плисирания, волани и обеми на долната част на костюма (вж. историческите костюми на Прил. № 8б и 9а), а също така воланите и панделките, показани на модела от Прил. № 10а. Особеното превъплъщение на „куклата играчка“ виждаме в тънката талия и наборите в задната част на моделите, показани в Прил. № 10а и 10б, но за разлика от историческия модел от 1885 г., който е с турнюр, съвременната форма е без турнюр и е пълна с движение, което започва да се очертава още от използвания класически контраст между бяло и черно. Съвременността е продемонстрирана със скъсените дължини на полата, а „новия турнюр“ сега е нищо повече освен „механизъм за навиване за играчка“, толкова лек, толкова игрив, даващ свобода и лекота при движението. Тези две особености в костюма, са били невъзможни за жените от XIX век. Особено внимание е обърнато на поязната част, като тук тя е с подчертана украса, което също допринася за оптичното представяне на движението. Блестящите материи и украшения не само подсказват за богато украсената дреха на „куклата играчка“, но и за това, че тя е жива, когато се движи, а блестящите материи, от които са направени дрехите и обувките засилват динамичността на това движение и подчертават неговия устрем. Този устрем е в съзвучие с движението и стремежите на съвременната делова жена, която може да си позволи да търси и своя нов образ далеч от деловитата строгост на всекидневния работен костюм. Високите яки, поясите, както и прозрачната ефирност на тъканите, съчетани с блестящи бижута, предлагат посоката на новата и своеобразна авторска интерпретация на модели, характерни за периода от 1870-те до началото на 1890-те (стил „Позитивизъм“), и периода от 1890-те до началото на Първата световна война (стил „Модерн“). Ако високата мода през разглеждания Пролетно-Летен сезон се концентрира около влиянията на Изтока и на Кавказ, или пък на деконструкции на викторианската епоха, то нека сега да погледнем как стоят нещата с това, което се нарича Прет-а-Порте, така както то е представено в колекцията на Жан Пол Готие през сезона Пролет-Лято 2002 г. в Париж. Общото впечатление се изгражда от това, че майсторът търси вдъхновение в

шика на семплата оранжева дреха на будистките монаси. Тези етнически мирно съществуващи подборки, са като че ли неизбежни за този тип модни търсения. Дамските костюми, показани с помощта на безметежни, като че ли готови да потънат в нирвана модели, състоящи се от свръхдълги долни поли и драпирани горнища, изглеждат така, сякаш Готие прави опит да пренесе ароматите и визите на Индия в Лувъра. Умело съчетани елементи, взаимствани както от Изтока, така и от Запада са еднакво насочени, както за удовлетворяване на дамската суета, така и за улавяне на мъжкия ловен инстинкт. Ако внимателно разгледаме колекцията, ще забележим възродената кройка на мъжкия фрак, получил голяма популярност още от началото на XIX век (виж Прил. № 16 и № 17). Моделите, които се предлагат са конструктивно и оптически триделни, контурите на дамските куртки са ясно очертани, така както и силуета на дамските поли и панталони. Те успяват да излъчат положителната енергия, вложена в тях като носят до зрителите радостните послания, вложени от тях в твореца още на етапа на тяхното проектиране. Ключът към авторовата интерпретация може да потърсим в собствения му поглед на нещата: *„Аз винаги съм бил вдъхновяван от различните култури (или по-скоро от разликите в културите) и аз открих, че портокаловият цвят на будизма е всъщност цветът на мира и свободата. Аз също така искам да донеса своите позитивни съобщения в обичуването по света”*. В заключение, именно тази огромна позитивна енергия, която притежават неговите модели му носи успех. От друга страна голямо влияние в изграждането на тенденциите в Прет-а-Порте през този период има и „Givenchy” през сезона Пролет-Лято 2002 г. в Париж. И през този сезон модната къща „Живанши” не отстъпва от чистата линия и простотата на дизайна, с която тя е известна от миналия век. Неговите предложения са напълно противоположни на Маккуин, който използва прекалено много волани, кантове и шнулове при оформяне на моделите си. Дизайнерът разчита на ролята на отделните парчета като съставна част от костюмите му. Макар и да работи в светлите гами, той избягва чисто белия цвят, като успешно го заменя с този, който наричат „екрю” или другият, получил наименованието „раухтопаз”. Когато използва белия цвят той оставя и възможност да се покаже цветът на живото човешко тяло, като се стреми бялото на костюма да бъде негов своеобразен екран. Също така използва и белия полупрозрачен шифон със същата цел – да смеси оптически цветът на живото тяло с цветът на материята, от която е изработен моделът на дамската рокля (вж. Прил. №18a–Merveilleuses и №18б-г). Също така показва, че при оформянето на дамските модели се ръководи и от мъжкия фрак от XIX век, като продължава тенденциите на своеобразна травестия между мъжкото и дамското начало в модата. Тази тенденция се пренася в работата на моделиерите и през новия XXI век. Зимните дефилета също внасят своят принос в изграждането на модния образ през 2002 г. В колекцията си за сезон Есен-Зима 2002 г. Висока мода, Париж „Диор” основателно се е подготвил да върне очарованието от високата мода. Във връзка с това свое виждане Галиано е подготвил колекция, в която моделите са поставени на високи обувки, подчертаващи съблазнителната (и леко накуцваща) походка на женските фигури, независимо от това дали те са облечени в силно колосани поли, масивни палта, или екстравагантни, покрити с пера шапки. Това „халюциногенно”, както го наричат журналистите пишещи за модата, смесване е сякаш породено от пътешествията на майстора на модата през Лос Анжелос в Мексико. За това говорят не само дрехите, възплътели спомена, който сякаш е изваден от архивите, но и пряко кореспондира с костюмите на Бара (Theda Bara, 1885-1955). Не е никак учудващо, че в този контекст Галиано споделя идеите на мексиканската религиозна образност. Във всеки случай украсата със щраусови пера или кожи на който по-скоро ще създаде проблеми с членовете на дружествата за защита на животните, отколкото с образността на всекидневната улична мода. Скандалът, като че ли става задължителен елемент при модните дефилета, както в края на миналия, така и в началото на днешния век – и за „прет-а-порте” и за „от кутюр”. Той е своеобразният рекламен въздух и атмосфера, водещ своето начало едва ли не от скандалите, възникнали още във времената, когато Уърт прави първите си стъпки в публичните модни показвания. Тук „скандалното” се подразбира от момента на възприемането на моделите – Прил. №21a, силно напомня стилистиката на скандалните Incroyables (вж. Прил. № 21б), както това прави и Прил. № 22б, сравнено с Прил. № 22a. Във всеки случай „зрелищното чудо”, планирано от модната къща „Диор” е добре изпълнено от моделите на Галиано, който във връзка с това споделя: *„В „Диор” обичат противоречията, и ние винаги се опираме на тях, но по различен начин”* – обяснява майсторът на дамския образ, като допълва – *„Проектирането и изработката на дрехи от висока класа е тежка работа, но днес ние я облекчаваме, като шием дрехите от материи, леки като въздуха”*. Жан Пол Готие в модния показ през сезона Есен-Зима 2002 г. Висока мода, Париж поставя в основата на своята визуална теза свободомислието на европейската жена. Подобно на такъв прононсиран „волнодумец”, какъвто за французите (а оттам и за останалите европейци) е Волтер, така и Готие се стреми да разкрие в съвременната жена стремежите към отърсване от задръжките. По този начин съблазнителния образ на жената получава неговата визуална подкрепа, намерена както в строгостта на английския джентълмен и стремежите му към лукса, получил кулминативния си етап още преди два века,

така и в ярката красота и привлекателност на униформата на хусарския офицер, отново от XIX век. Идеите на подобно освобождение получават зримия образ на костюм, съставен от елементи на севилския жакет, съчетан с палто в цвят алпака и тъмно червени линии, заедно с гарнитурите от кожата на норка. Всичките тези елементи в костюма, му придават образ на военен трофей, който жената-воин е придобила в битките със живота (вж. от Прил. № 26 до Прил. № 28). Другата стратегия е женското тяло да бъде загърнато с кожи, гарниращи синия копринен бархет, а в прическата да бъдат втъкнати плюмаж и вплетени колелца, които да завършат образа на жената – владетелка на света. Еротичните фантазии са също част от наследството на XX век, което той придава на високата мода на XXI век и Жан Пол Готие е дизайнерът, който умело използва тази тенденция. Моделите са показани така, сякаш са хванати във върховния момент на любовната игра, а изкуството на високата мода се преплита с „ars amandi” (лат. „любовното изкуство”) така, сякаш е пряк цитат на пасажи от книгата „Историите на О” – дамските наметки от лисича кожа, елегантните мъжки шалове от кашмир, покритите с пишна бродерия покривала, плътно увити около голите дамски тела. Всичко това говори, че новият век в своите „новомодни любовни трепети”, показани в колекцията на новата мода, успешно ще съперничи на стария, ако не със същия, а може би и с по-голям шик! Показаната колекция ни кара да предполагаме, че Готие се намира в период, в който не само проживяната възраст, но и натрупаният професионален опит му позволяват да разработва основите на своите колекции така, че те със своето богатство на цветовете, линии и материи, да не оставят и капка съмнение, че са разработени за хора, които живеят „тук и сега”. Вроденото му чувство за съблазън и такт му помагат при проектирането и изработката на костюмите от черен бархет, гарнирани с брошки и гerdани, с нанизани в тях зърна от тъмночервен александрин, както и тъмни дамски наметки и огромни лисичи шапки. Всичко това е поднесено в драматургията на динамичния всепоглъщащ шоу показ. Тук ще напомним, че дори неговата невеста, в съблимен за двамата момент, носи огромна по размери пола, наричана „жакетът на хусаря”, кожена наметка и шестметров воал, нещо което кара актрисата Катрин Денъв да се усмихне одобрително. Анализът на модните тенденции през 2002 г. ще завършим с колекцията на Джон Галиано, представена на дефилето Прет-а-Порте за сезона Есен-Зима в Париж. Вижда се, че част от тази колекция се основава на заемките, които той прави от такива екзотични за европейца култури, като тази на ескимосите и на монголските скотовъди. Представените от него поли и блузи-шифони са изпълнени в техника пачуърк, като заемките от споменатите култури са твърде явни за да могат да се пренебрегнат. Интересът и възхищението на аудиторията обаче са насочени към плетените изделия, декорирани с кожа с дълга космена покривка, и боядисани в ярки цветове. По този начин и през новия век Галиано демонстрира, както вдъхновението от употребата на разкошни материали, така също изумително богатия си репертоар от „шивашки” или по-точно дизайнерско-изпълнителски техники при „изграждането” на костюма. Нещо от което публично се възхищават такива известни негови почитатели като Кейт Мос и Лени Кравиц. От друга страна, Галиано обича да дразни журналистите пишещи за мода и описващи в частност неговите колекции, като с пълни шепи взаимства и от класиката на китайските исторически костюми. Известна е не само неговата любов към оригинално десенираната китайска естествена коприна, но и това, че въздушните дракони са в основата на неговата модна иконография, дотолкова доколкото той решава да се задълбочи в използването на източната екзотика. Той не се смущава от това да предложи и за „готовото облекло” оня микс, който е традиционен по-скоро за висшата мода – а именно смесването на перуанските пончо, испанските ресни и шотландското каре за дрехите, които комбинира с индиански платнени мокасина, шапки с пера, и приложения от кожа, боядисана в оранжево-розов цвят. В същото време Галиано е един от малкото майстори на модата, който се обявява открито в защита на индивидуалността в момент, когато на модния пазар единствения решаващ фактор е американският финансов натиск. По ирония на съдбата, обаче той също не може да избяга от факта, че експериментите във висшата мода се заплащат от средствата, получени от продажбата на масовата мода и това засилва стремежът му да скрива част от компромисите, които се стреми да компенсира. Това например се вижда от образците (вж. Прил. № 30 сравнени с Прил. № 31а-г), в които свободата хармонира с нестандартните модели, снабдени богато със забележими детайли – драматичния грим по лицата, раздърпаните дрехи и изобщо модата на Енкрайябъл и Мервейоз като своеобразен перпетуум мобиле на идеи в областта на модата. Разкрепостените млади дами и тинейджърки с удоволствие носят дрехи с подобен дух, независимо че моделът, представен на Прил. № 31г прилича по-скоро на палячо – да, нали все пак „генералните разлики” от всекидневното са в основата на интереса към всяка контракултура.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ / ИЗВОДИ

Крайният резултат от импликацията на познати (нови или стари) елементи в задължително новите образи води и съответно до исканата (или търсената) художествена форма – външният вид на обекта, изразяващ (снемаш в себе си) исканите естетически ценности (калокагатия) и показващ по един съвсем нов

модифициран интерпретант „възкресен” костюм от XIX век видян през парадигмата на новата естетика която поддържа 2002 година. Единствено определеният уникален и неповторим (в процеса на проектиране) външен вид е в състояние чрез демонстрация да разкрие вътрешното съдържание (заложените при проектирането идеи). Този трансфер не става случайно, а е свързан с обществено-икономическите промени, които се случват в началото на новия век. Принципа на взаимстването на точно определени елементи и форми от костюма на XIX век имплементирани по съвсем нов начин в XXI век не става случайно – винаги, когато едно общество преминава и изживява кардинални промени насочени към нещо, което е не толкова приятно и лесно, то винаги модата по правило се завръща в най-съответна минала „захарна” епоха (но доказана за успешна), с чиято помощ да може да успее да изглади разбитите до тогава хармонично-протичащи принципи за дизайн и обличане.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Барт, Р. (2005). *Системата на модата*. Агата-А. София.
- Безпалова, И.В. (2007). *Традиция и утопия в художествената култура постмодернизма. Автореферат дисертации на соискание ученой степени кандидата философских наук*. Нижний Новгород.
- Васильев, А. (2010). *Европейская мода. Три века. „Слово”*. Москва.
- Дудникова, Г. Петровна. (2005). *История костюма*. Феникс. Ростов на Дону.
- Ермилова, Д.Ю. (2003). *История домов моды*. Издательский центр Академия. Москва.
- Зелинг, Ш. (2000). *Мода. Век модельеров. 1900 – 1999*. Кенеманн. Кельн.
- Каминская, Н. Михайловна. (1977). *История костюма*. Легкая индустрия. Москва.
- Комиссаржевский, Ф. (2005). *История Костюма*. Астрель: АСТ: Люкс. Москва.
- Кузнецова, М. Михайловна. (2010). *Художественная структура авторского женского костюма в проектной культуре последней трети XX - начала XXI вв.* – тема дисертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.06, кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург.
- Мерцалова, М.Н. (1993). *Костюм разных времён и народов – Том 1*. Академия Моды. Москва.
- О' Хара, Д. (1995). *Энциклопедия на модата*. Библиотека 48. София.
- Плешкова, И. Сергеевна. (2010). *Концептуальное направление в дизайне одежды XX - начала XXI веков* – тема дисертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.06, кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург.
- Париж 1900. (2013). *Коллекции на Пти пале, музей за изящни изкуства на Парижката община. Изложба 26 октомври – 13 януари 2013 [Каталог]*. Сиела. София.
- Стойков, Л. (2006). *Теоретични проблеми на модата*. НХА. София.
- Boucher, F. (1996). *A History of Costume in the West*. Thames & Hudson Ltd; Enlarged edition. London
- Cunnington, C. W. (1960). *Dictionary of English Costume, 900-1900*. A & C Black Publishers Ltd. London.
- de Marly, D. (1980). *Worth Father of Haute Couture*. Elm Tree Books, London.
- Givry, V. de. (1998). *Art & Mode. L'inspiration artistique des créateurs de mode*. Regard. Paris.
- Journal des dames et des modes par La Mésangère*. Paris, 1797 – 1829.
- Holpen, L., & Doucet, R. (1961). *Histoire de la société française*. Paris.
- Leloir, M. (1951). *Dictionnaire du costume*. Librairie Gruntd. Paris.
- Lévi-Strauss, C. (1964-1971). *Mythologiques I–IV* (trans. John Weightman and Doreen Weightman). Plon. Paris / Harper & Row. New York.
- Quicherat, Jules Étienne Joseph. (1877). *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Hachette. Paris.
- Wolfgang, B., & Max, T. (2004). *A Pictorial History of Costume From Ancient Times to the Nineteenth Century: With Over 1900 Illustrated Costumes, Including 1000 in Full Color*. A. Zwemmer Ltd. London.
- <https://www.vogue.com/slideshow/sexiest-runway-collections-of-all-time-photos>

**ПРИЛОЖЕНИЯ КЪМ ТОЧКА 3 –РЕЗУЛТАТИ И ДИСКУСИИ:
„Диор” Пролет-Лято 2002 Висока Мода, Париж (Приложение № 1 – 7):**



Приложение № 1а-Merveilleuses, 1б.



Приложение № 2а, 2б-Merveilleuses.



Приложение № 3а, 3б, 3в-Merveilleuses.



Приложение № 4а-Униформи на френската армия – Конни гренадири от XIX век, 4б.





Приложение № 5а-Дамска рокля от 1835 г. (стил „Романтизъм”), 5б.



Приложение № 6а, 6б.



Приложение № 7 – Рокли от 1869 г.

„Кристиан Лакроа” Пролет-Лято 2002 Висока Мода, Париж (Приложение № 8 – 15):



Приложение № 8а, 8б-Сватбена рокля от 1869 г.



Приложение № 9а-Дамска рокля от 1884 г. (стил „Позитивизъм”), 9б.



Приложение № 10а, 10б-Дамска рокля с турнюр от 1885 г. (стил „Позитивизъм”)



Приложение № 11а, 11б-Дамска рокля от 1891 г. (стил „Модерн”)



Приложение № 12а, 12б, 12в-Дама със сламена шапка, 1896 г. (стил „Модерн”)



Приложение № 13а, 13б-Края на 1890-те (стил „Модерн”), 13 в.



Приложение № 14а, 14б-Портрет на Мария Еуалия от Испания, 1898 г. (стил „Модерн”).



Приложение № 15а, 15б-Сватбена рокля от края на XIX век във Викториански стил

„Жан Пол Готие” Пролет-Лято 2002 Прет-а-Порте, Париж (Приложение № 16 – 17):



Приложение № 16а, 16б, 16в; 16г-Мъжки фрак от 1806 г. (стил „Ампир”)



Приложение № 17

„Живанши” Пролет-Лято 2002 Прет-а-Порте, Париж (Приложение № 18 – 20):



Приложение № 18a-Merveilleuses; 18б, 18в, 18г.

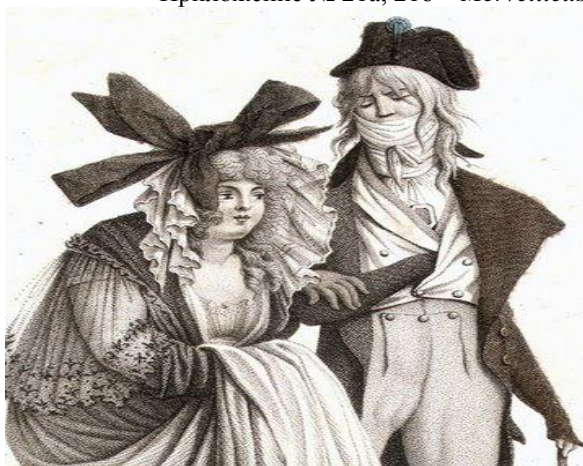


Приложение № 19а, 19б. Мъжки фрак от 1806 г. в стил „Ампир” (ляво)
Приложение № 20а-Дамска рокля от ранните години на стила „Романтизъм”, 20б. (дясно)

„Диор” Есен-Зима 2002 Висока Мода, Париж (Приложение № 21 – 25):



Приложение № 21а, 21б – *Merveilleuses* и *Incroyables*



Приложение № 22а – *Incroyables* и *Merveilleuses*, 22б.



Приложение № 23а, 23б-Дамска рокля от периода „Романтизъм” (1826 г.)



Приложение № 24а, 24б-Дамска рокля от 1881 г. в стил „Позитивизъм“ (ляво)
Приложение № 25а-Дамска рокля от 1892 г. в стил „Модерн“, 25б. (дясно)

Жан Пол Готие” Есен-Зима 2002 Висока Moda, Париж (Приложение № 26 – 28):



Приложение № 26а. Униформи в френска армия - Конни гренадири от XIX век (горе)
Приложение № 26б. Модел на Готие от 2002 година (долу-ляво)
Приложение № 26в. Американска униформа от XIX век (долу-дясно)



Приложение № 27 – Модели на Готие от 2002 година



Приложение № 28а, 28б-Дамска сватбена рокля от 1869 г.
„Жан Пол Готие” Есен-Зима 2002 Прет-а-Порте, Париж:



Приложение № 29а-Мъжки фрак от 1805 г. (стил „Амтир”), 29б-Модел на Готие от 2002 г.

„Джон Галиано” Есен-Зима 2002 Прет-а-Порте, Париж (Приложение № 30 – 31):



Приложение № 30 – *Incroyables* и *Merveilleuses*



Приложение № 31а, 31б, 31в, 31г