

**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 2000**

Marija Kertakova

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

Abstract: At the beginning of the XXI century, fashion remains one of the main phenomena of human activity that affect all segments of society. All that is the peak of the discoveries of the XIX and XX centuries is already history, which fits into the golden fund of discoveries and achievements of the entire fashion world. Unlike previous centuries, when we can talk about haute couture as a well-established phenomenon with its clear parameters, the conversation about the fashion of the XXI century is not easy. According to researchers, the reasons for this can be formulated as follows. First is the phenomenon of "overlapping of events". In addition, the historical development and practice of fashion in the last few years at the end of the twentieth and the first decade of the twenty-first century is marked by the experience of the discoveries and philosophical doctrines of structuralism and post-structuralism. Fashion as a human activity is influenced by many sciences and different practices. It is understandable that society is looking for new images, and the widespread adoption of computer technology and computer networks based on them are increasingly embedded in the life of modern society and increasingly integrate it into an information body, which Buckminster Fuller and Marshall McLuhan define with the term "global village". Most features in this sense are the parameters of fashion – it has long become global, but now with the prefix "hyper". In order to be able to successfully represent haute couture, although it has long since found its structural principles in Charles Worth's doctrine, at the end of the twentieth century it was forced to modify them in accordance with computer-mediated communications. The showy spectacles of fashion shows take this into account, integrating all the advantages that, according to Castells, the "new information society" gives them. It can be said that the transfer and application of all that potentially contains the historical costume of the nineteenth century acquires new strength in the implication of its principles – conceptual and neo-conceptual, in the practice of prominent designers of the late twentieth and early twenty-first century. Historical borrowing is in full swing in the new century, including the year 2000. There is no prominent designer who is not inspired and does not use the historical heritage of the nineteenth century. The moments of crisis that accompany developed societies have an impact on haute couture – its social base is narrowing. Individual orders are declining, and the competition for profit in markets and customers is intensifying. Taking into account all these factors and circumstances, the focus of this text on the implication of fashion trends in the twenty-first century becomes clear. On the other hand, such a phenomenon as fashion has long been developed by the "anti-crisis antidote", manifested even as a psychological phenomenon. When the economic crisis falls on people, their thoughts in accordance with them – the work of designers is always focused on the interpretation of patterns from some, metaphorically call it "sugar age", which serves as a kind of psychological buffer of the realities of crisis reality. After the Millennium, the contours of a general and deep economic crisis, which continues to this day, in which the leading designers turn to past epochs, are particularly well outlined. This return was accompanied by a manifestation of the revolt, again as an anti-crisis psychological measure. An example of this is the rebellious mood of Vivienne Westwood, who influenced John Galiano and his colleagues who work in the field of haute couture – Alexander McQueen, Jean Paul Gaultier and with them the transfer of such practices and moods in the fashion of the XXI century. Like any phenomenon and material human activity, it does not fall from the sky, but has its roots and protoforms. So it is with the fashion of the XXI century. That is why we have to look very briefly at these protoforms, which then successfully explain what is happening on their basis.

Keywords: XIX century costume, implication, XXI century fashion – year 2000

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 – 2000 ГОД.

Marija Kertakova

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

Апстракт: В началото на XXI век модата си остава един от основните феномени на човешката дейност, които оказват влияние върху всички слоеве на обществото. Всичко, което е връх на откритията на XIX и на XX век става вече история, която се вписва в златния фонд на откритията и постиженията на целия моден свят. За разлика от предишните векове, когато може да говорим за висшата мода като устоял се феномен със своите ясни параметри, то за модата от XXI век разговорът не е лесен. Според изследователите причините за това могат да се формулират по следния начин. На първо място е феноменът на „застъпване на събитията“. Освен това историческото развитие и практиката на модата през последните няколко години в края на XX век и първото десетилетие на XXI век минава под знака на доизживяване на откритията и философските доктрини на структурализма и пост-структурализма. Модата като човешка дейност изпитва влияния от много науки и различни практики. Разбираемо е, че обществото търси новите образи, а широкото внедряване на компютърните технологии и създадените на тяхна основа компютърни мрежи все по-дълбоко се внедряват в живота на съвременното общество и все повече го интегрират в едно информационно тяло, което Бакминстър Фулър и Маршал Маклуън определят с термина „глобално село“. Най характерни особености в този смисъл са и параметрите на модата – тя отдавна е станала глобална, но сега вече с представката „хипер“. За да може да бъде успешно представена висшата мода, макар и отдавна намерила своите структуроопределящи принципи в доктрината на Чарлз Уърт, в края на XX век е принудена да ги модифицира в съответствие с компютърно опосредстваните комуникации. Показните зрелища на модните ревюта се съобразяват с това, като интегрират в себе си всички онези предимства, които, според Кастелс, им дава „новото информационно общество“. Може да се каже, че трансфера и прилагането на всичко онова, което като потенциал съдържа историческия костюм от XIX век придобива нова сила в импликацията на принципите си – концептуални и нео-концептуални, в практиката на видните моделиери от края на XX и началото на XXI век. Историческото взаимстване върви с пълна сила и през новия век, включително 2000-та година. Няма изтъкнат дизайнер, който да не се вдъхновява и да не ползва историческото наследство на XIX век. Кризисните моменти, които съпровождат развитите общества оказват влияние върху висшата мода – нейната социална база се стеснява. Индивидуалните поръчки са все по-малко, а конкурентната борба за печалба на пазари и клиенти се изостря. Като се вземат предвид всички тези фактори и обстоятелства става ясна насочеността на текста към импликацията на модните тенденции през XXI век. От друга страна такъв феномен като модата отдавна е изработил и „антикризисната противоотрова“, проявена дори като психологическо явление. Когато икономическата криза се стовари върху хората, то техните мисли в съответствие с тях – работата на дизайнерите винаги се насочва към интерпретация на образците от някоя, метафорично да я наречем „захарна епоха“, която да служи като своеобразен психологически буфер на реалиите на кризисната действителност. След Милениума, особен добре се очертават контурите на обща и дълбока икономическа криза, продължаваща и в наши дни, в която водещите дизайнери се обръщат към минали епохи. Това завръщане е придружено с манифестиране на бунта, отново като антикризисна психологическа мярка. Пример за това са бунтарските настроения на Вивиен Уестууд, оказали влияние на Джон Галиано и неговите колеги, които работят в областта на висшата мода – Александър Маккуин, Жан Пол Готие и с тях става преноса на подобни практики и настроения в модата на XXI век. Като всяко явление и предметна човешка дейност тя не пада от небето, а има своите корени и протоформи. Така е и с модата на XXI век. Ето защо се налага да разгледаме съвсем накратко тези протоформи, които след това успешно да обяснят ставащото на тяхна база.

Ключови думи: костюм от XIX век, импликация, мода на XXI век – 2000-та година

1. ВЪВЕДЕНИЕ

Като изследовател моето внимание е привлечено от модния костюм през целия XIX век и неговите реплики, които намираме в съвременния моден костюм в началото на XXI век. Убедена съм, че въпросът за „импликацията“ в модата не е разглеждан от научна гледна точка, както от общественото съзнание (в специализираните среди на модните дизайнери), така и от отделният потребител. От една страна потенциалът, който съдържа импликацията в модния костюм, все по-дълбоко прониква в художествената

култура на проектиране и производство на модни дрехи и аксесоари. От друга страна широкото потребление и силното влияние на модата върху живота на човека налагат необходимостта не само от философски или социологически анализ на новите феномени на културата, но и от всестранно и задълбочено научно-теоретическо изследване на импликацията в модата, обхваната от посмодернистките идеи.

2. МАТЕРИАЛИ И МЕТОДИ

Материалите и методите на научно-изследователската работа, чийто практически резултат е текстът на този труд, както и на представените към него изображения, които илюстрират научните факти и изгражданите на тяхна основа тези, така, че те да бъдат достатъчно защитени и да разкриват същността на явлениято „импликация“ като своеобразен исторически и логически трансфер на знания, умения и постижения на модата от XIX век в полето на практическата работа на дизайнерите на модни дрехи през 2000 година. С помощта на компаративен анализ, подробно са анализирани възможните източници на информация, като в тях са намерени най-добрите смислови ядра, които в една или друга степен разкриват и поясняват въпросите, свързани с импликацията на костюма от XIX век в модата от 2000 година. Като следствие хипотезата, че концептуалните измерения, а заедно с това и тяхната концептуализация в условията на XXI век е дала възможност на най-известните дизайнери, работещи в началото на XXI век да представят изключително интересни и успешни модни колекции, както в модата „haute couture“ така и „prêt-à-porter“, което се доказва с анализа на най-сполучливите в това отношение колекции.

3. РЕЗУЛТАТИ И ДИСКУСИИ

Според историците XX век е „къс“ век за разлика от предишния. Ако XIX се счита, че завършва едва след Първата световна война, то XX век спокойно се помества в своите астрономически граници. Независимо от всичко настъпването на третото хилядолетие е съпроводено с големи очаквания. За развитието на модата това е предверието към нейното съществуване в новия XXI век. Във връзка с това има различни гледни точки. Една от тях е предположението, че модата на Милениума е само продължение на тенденциите с представката „нео-“, която модните дизайнери от последната четвърт на XX век повече или по-малко успешно са експлоатирани като идея при концептуализация на своите разработки. Може да се каже, че и в новия период дизайнерите смело се обръщат към изучаване и използване на историческото наследство, като неговата импликация се вижда в следното: 1) Продължават да се използват постиженията на дизайнерите от различните стилове на XIX век, като могат да се използват, както еднакви идеи, така и да се комбинират различни стилови направления; 2) Обособяването на различните направления в дамската мода да се ограничават само до „haute couture“ или „prêt-à-porter“, а идеите, които се демонстрират се внедряват в детската мода, в модата на спортните костюми, в модата на корпоративния делови дамски костюм; 3) Забелязва се конвергенция между всекидневния моден костюм и този, който се проектира от дизайнерите и се демонстрира на ревютата на висша мода. Нейните принципи претърпяват известна рационализация, така че определените идеи, които изграждат образа на идеалната жена през съответния моден сезон да бъдат показани със средствата на висша мода, но постигнати и внедрени с по-опростени средства и материали. При анализа на проведените ревюта на Висока Мода в Париж през сезона Пролет-Лято 2000 г. най-характерни за подобен образ, който е резултат на импликацията на образците от XIX век виждаме в ревюто на модната къща „Dior“. Всепризнатият майстор на тази модна къща черпи достатъчно много елементи от стила на младите бунтовници „Енкроайбъл-Мервейоз“, подобно на своите съвременни колеги и колешки. За кратко да обясним каква е философията на обличането на тези младежи, наречени от техните съвременници „Incoyables“ („Енкроайбъл“, в свободен превод: Невероятни – фр. ез.) и „Merveilleuses“ („Мервейоз“, в свободен превод: Прекрасни – фр. ез.). Това е модата по времето на френската Директория (1789-1799), която представят децата на забогатялата буржоазия, успявайки да демонстрират, от една страна своите материални възможности, а от друга разбиранията за „материален изглед“ на своите политически убеждения и бунт и това показват като носят всичко, което по принцип е забранено и/или скандално. Модата, която те изкуствено се опитват да създадат, показва, че младежката контра-култура винаги е култура на протеста. В случая с модата, която създава тъй нареченото „лошо момче на Англия“ Джон Галиано, за модната къща „Диор“ през 2000 година, можем съвсем уверено да потвърдим че тя не е нищо поразлична от съответната историческа (и то първа автохтонна в историята на модата) субкултура. При неговия дизайн имаме следващите модификации – освен линията на напластяване има и използване на елементи от мъжкия костюм – например жилетката и панталоните (Виж Прил. №1а-в). При техния анализ се чувства известно „освобождение“. Макар че има модели с шалове, които обгръщат плътното шията, то кръста на модела и ръцете са оставени без да бъдат покрити. По този начин майсторът противопоставя естествените телесни форми и онези, които е покрил, независимо дали това е с дълга до петите пола или широки свободно

развяващи се панталони. Характерна особеност е използването на колана като конструктивен и декоративен елемент, но той няма оптичката сила рязко да разделя дамския костюм на горна и долна половина. Като намигване към зрителите са използвани тиранти – детайл от мъжкото облекло, който дамската мода вече е възприела напълно, подобно на това както мъжките ботуши са преминали през своята трансформация в дамски ботуши, които днес са неотменим атрибут на всяка една колекция. По този начин елементите, които основно изграждат образа на модния костюм на XIX век стават и елементи на съвременния костюм, така че да бъде запазен независимият и свободололюбивият дух в образа на съвременния човек. Модната къща „Диор” през този сезон ги използва по същия начин (Прил. №4б), като при това съобразява кройката на роклята отпред тя да бъде отворена, така, че островърхите дамски ботуши, изработени от фина кафява кожа и допълнително обогатени с такъв елемент като шнулове, да се превърнат в оптически магнит за зрителя, така както това е използвано от техните оригинални носители. При провеждане на сравнителния анализ на изображенията дадени в Прил. №1а-в и тези, представени на Прил. №2 се забелязва удивително сходство именно в настроението, което е взето от стилистиката на „Инкроябъл” и е предаден в духа на съвременната мода. Тези момичета предават образа на хора, които са дръзки, смели, различни, своеобразни... Тук социалното обобщение, което постига модният дизайнер е много по-значително, защото не става дума за момичета-тинейджърки, които се стараят да следят модата, като четат написаното в модните списания. Освен това не става дума и за групово подражание – да се носи това, което носят приятелките ти с цел по-лесно и безболезнено приемане в дадена компания и адаптиране към нейните изисквания. Не става дума и за оня тип жена, опряна на съпруг, който има огромен годишен доход, поради което може да си позволи да носи скъпи лачени обувки, модни ушити по индивидуална поръчка костюми, а за гарнитура да носи златни бижута или огромни нанизки от перли. Не става дума за богатите жени, които се носят „лъскаво” облечени по всяко време на денонощието без да се страхуват от нищо, тъй като си имат собствен превоз с персонален шофьор и лична охрана. Духът на колекцията и старанията на дизайнера са насочени по-скоро към ония момичета, които стават рано сутрин и за да отидат на своята тежка измурителна работа се возят по мръсните градски автобуси. Те нямат нито богати родители, нито богати съпрузи, нямат личен шофьор, който с поклон да им отваря вратите на автомобила. Нито пък разполагат с прислужница камериерка, която постоянно да поддържа костюмите в гардероба им в перфектно поддържана форма. Това са момичета, които подобно на парижките гризетки от миналия век, и днес са здраво стъпили на земята, ходят по улиците пешком, хранят се в евтини квартални закувални, ходят на училище, а след това работят задължително, за да имат някакъв сравнително нормален доход, някаква нормално платена работа. Оттук е инспирирана идеята на дизайнера – от улицата и бездомниците, защото са абсолютно различни от богатите и свръхбогатите. Нещо, което западните социолози обозначават с термина „редукция на горните слоеве на средната класа”, което води до нейната своеобразна пауперизация и е много добре разбрано и представено от дизайнера в тази колекция. Роклите (Приложение №3а, 4б) са кроени по диагонал, така че да имат различен вид. Единият е изгледът откъм лицето – в този случай те са ефирни, като е подчертан или видът на обувките, или този на долното бельо. Другият е видът, когато дрехите се гледат от към гърба. Тогава те са монолитни, и независимо от развяващите се отделни парчета плат образът е цялостен и има постигнат вид на единен монументализиран силует. Подобно въздействие е засилено и от прическите. Масата на косите е рязко разделена на два дяла. В основата те са гладки и заплетени като шапки, а останалата част е събрана в безформен сноп, който е силно тупиран, като му е придадена форма на развяващ се пламък и оттук се внася известна нотка на романтизъм, която заедно с бижутата и воланите прави моделите да изглеждат загадъчни и недостъпни. Това нещо „Диор” често използва за да внесе стилистично единство в колекцията си. Следващият обединяващ елемент, който е циклизира за цялата колекция е поликолористичното третиране на конкретната дреха, което се повтаря в цвета на косите, както и изкуствените цветя, с които е украсена прическата на моделите. За да няма пълно покритие, което би довело до еднообразие се използват скритите наклонени оси, които са кръстосани. По този начин авторът е постигнал укротяване на динамиката, но все пак се е стремил да демонстрира познаване не само на класическия костюм, но и да подсказва за хаотичността и лутането, които съпровождат твореца при търсене на видимия израз на идеала за жена по време на смяната на парадигмалния модел. Това според мен се дължи на обстоятелството, че никой не би могъл с точност да предвиди, какво ще донесе новият век, но „Диор” се е опитал да предложи продължаване на линията на женственост и зрелищност. Линията на употреба на изключително ефектни и зрелищни дамски шапки, направени по идея на мъжкия цилиндър от XIX век (Прил. № 5а и 5б) е продължена и в неговото ревю през сезона Есен-Зима същата година. Много характерен в това отношение е моделът, представен в Прил. № 10б. Тук авторът отново използва главно качеството провокативност, чиято основа е конструирана под влияние на „Les Merveilleuses”, но са добавени и т.н. „садо-мазо” елементи – широкият червен кожен нашийник с халка за ремък, капсите, с които се закопчава около врата така, че да покрива

цялата шия. В същото време шапката е мъжки цилиндър с къса периферия и висока тулия, оформена така, сякаш е вертикалната част от ботуш, който се прикрепва с връзки за обувки. Това е подчертано, като отворите са оформени с бели металически капси за да не остане у зрителя впечатлението, че авторът е използвал пръстеновидната структура при създаването на модния костюм. Това създаване се допълва от използването на воали, които частично да припокриват лицето на модела. Яркият карминен цвят на целия костюм, като и използваното червило придават необходимата провокативна агресивност на получения образ. За засилване на това впечатление допълнително се използват ципове при оформяне на деколтето, шнурове с метални халки, при оформяне на колана и капси, при оформяне на частта от дрехата, която оформя кръста на модела. Подобен подход, но този път не в кармин, а в сиво забелязваме и при оформяне на следващия модел – вж. Прил. №11а, а за първообраза Прил. №11б. Може да се проследи колко силно е влиянието на Чарлз Фредерик Уърт, а също така и на турнюра (толкова популярен през 1870-те и 1880-те) при оформяне на новия образ. Зрителят дълго може да се възхищава на оригиналността. „Диор” ни представя жената в образа на кентавър – митично същество полужена-полукокон. За подобен образ особено добре спомага оформянето на гърба на костюма като седло, от което се подава разкошна конска опашка. Оформянето на колана на дамската чанта е като юзда, а също така и моделът на шапката, която е украсена на върха с чифт конски уши и закриване на очите с капаци, подобно на тези, които се използват в конския впряг. Единственото ярко петно, което да напомня за образа на жена е използваното ярко карминово червило за устните. Може да се каже, че за постигане на образа са имплицирани няколко стилистични похвати – постиженията на Уърт, турнюра, монохромията и тератологичната образност на древногръцката митология. Подобна образност, що се отнася до имплицирането на кринолина от XIX век в модния дамски костюм в навечерието на XXI век е демонстрирана от дизайнера Александър Маккуин при представянето на модната къща „Givenchy” („Живанши”) на модното ревю през сезона Есен-Зима 2000 г. в Париж. Основен „инструмент” на импликацията тук е кринолинът от XIX век – вж. Прил. № 12а, 12б, 12в, 13а, 14б, за сравнение Прил. № 13б и 14а. Основното отличие от първообраза е, че ако майсторите през XIX век крият конструкцията му, Маккуин се стреми не само да я покаже, но и да я подчертае, като в същото време от конструктивен елемент да я превърне и в художествен. Това най-много му се е отдава в бялата цялостна рокля (Прил. № 12б), където ефирно изплетената мрежа е както носещ така и конструктивен елемент. Удивителната белота, сякаш придава ледена чупливост на роклята, в комбинация с огромните клипсове и гладката контрастна прическа. Вички тези елементи допълват образа на Снежната царица, сякаш пристигнала на модното дефиле направо от едноименната приказка на Х.К. Андерсен. Може да се каже, че във всичките модели от тази колекция авторът е пестелив по отношение на цвят – бяло, черно, сребристо и охра, но в замяна на това прави всичко възможно да използва свойството на материята да държи перфектна форма. Това много ясно е открито в модел Прил. №30а, където е използван ръкав, който в историята на модата е придобил наименованието „leg of mutton”, характерен за XIX век. Като достойнство на тази колекция може да се изтъкне и това, че авторът се е концентрирал върху два елемента, взаимствани от модата на XIX век – камбановидната форма на кринолина от края на 1830-те години и своеобразния огромен буфан на ръкава от времето на „Романтизма” (1830-1850). Оставил е само тези два елемента като вярно е преценил техния конструктивен и художествен потенциал. Подобна импликация на модните тенденции от периода Директория (1795-1799) забелязваме и в моделите, които Джон Галиано (Приложение № 15а-в) демонстрира на дефилето за собствения си моден бранд „John Galliano” в колекцията Прет-а-Порте, сезон Есен-Зима 2000 г. в Париж. Принципите на импликация са основно два. От една страна е използвана претрупаността на костюмите на Merveilleuses (Приложение № 16а-в), а от друга страна високо вдигнатата талия на дамската рокля в стил Амбир от времето на Наполеон (Прил. № 16б). При провеждането на анализа и сравняването на работата на дизайнера с част от неговите предишни творчески търсения става ясно поради какви причини дизайнерът посвещава тази своя колекция на бездомниците и я озаглавява по този начин. Той умишлено търси и подбира такива елементи на костюма, които лесно да покажат сходството по дух между „Инкроайбъл и Мервейоз” и бездомниците. И в двата случая персонажите се обличат в стил, напълно различен и преднамерено противоположен на общоприетия. „Инкроайбъл и Мервейоз” – защото са капризни и искат да се отличат, имат пари и искат да бъдат различни дори и с цената на това да са смешни в очите на ония, които те не само презират, но и дълбоко ненавиждат. Вторите – защото нямат достатъчно финансови средства за същото, но също така държат да се отличават, да имат собствен стил, който да изгражда тяхната цялостна визия и това вече става факт, който не се прикрива. Тази визия на обществото може да изглежда странна и смешна, но за тези хора това е начин, чрез подобна демонстрация да тушират част от комплексите си, дори нещо повече – собствената им предизвикателна оригиналност да бъде изведена на преден план. Те сякаш казват: „*Ние може да нямаме средства да се обличаме богато, но има начин да покажем, че сме не по-малко значими и оригинални от вас!*”. Независимо от времевата разлика,

историческата дистанция и личните дизайнерски виждания и, въпреки че мотивът е взет от категория на хора, които са на ръба на живота, все пак Галиано благодарение на способността си да внесе съвременните усещания за хармония ни дарява с естетика, дори и когато мотивите му, както е в случая, се опират на „грозното“, осмислено като „Бездомниците“. Той не само успява да се вдъхнови от грозното като намери в него хубавото. Успява не само да го покаже, но и да го наложи като тенденция. Хубавото тук е, че тези костюми при желание могат да се носят – тоест, за разлика от образците на висшата мода, които са само декоративни и единствено могат да бъдат демонстрирани на модни дефилета тук тенденцията е, че през новия век ще има конвергенция между „от кутюр“ и „прет-а-порте“ така, че оригиналността да не пречи на възможността им за носене.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ / ИЗВОДИ

Обработен е материал, който за пръв път изследва теоретично конвергенцията помежду два съвсем различни периода от време, като ползва примери от областта на модата и историята на костюма от XIX век с цел да покаже какви са влиянията на историческите факти върху съвременната мода, както в теоретичен, така и в практически план. Анализирани е възможността за оценка на приложимостта на костюма от XIX век в модата през новото хилядолетие. Изводите по темата за концептуалните измерения на историческия костюм от XIX век и неговата импликация в мода през 2000 година се състоят в това, че се търсят източниците на вдъхновение на създателите на тогавашните модни марки (брандове) или модни линии в по-близки или по-далечни исторически хоризонти, но модата никога не се завръща като нещо застинало. Напротив – това, че известни творци на модата се вдъхновяват от отдавна минали епохи е признат от мнозина факт, но логиката на появяване на новите форми и силуети е друга, а не такава каквато е била в процеса на първоначалното им зараждане. Актуалността на задълбоченото изучаване на развитието и изменението на основните форми на костюма през XIX век и техните импликации в модата на XXI век, все пак се проявяват в разлики на конструктивните и декоративни решения, в използването на материалите и техните колористични съчетания, както и на съчетаването на различни по своя състав и структура платове, използвани при ушиване на дрехите. Всички тези елементи са характерни черти на изкуството и културата, проявени в общия стил на живота на обществото, които така или иначе засягат живота на всеки индивид. Изводите на темата на този текст са свързани и с това, че се стремя да разкрият конкретните вътрешно присъщи връзки между развитието на производството и дрехите, между естетическите идеали за красота през XIX век и тези влияния при оформянето на тенденциите в модата през 2000 година.

5. БИБЛИОГРАФИЯ

- Барт, Р. (2005). *Системата на модата*. Агата-А. София.
- Безпалова, И.В. (2007). *Традиция и утопия в художественной культуре постмодернизма. Автореферат диссертации 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.
- Кузнецова, М. Михайловна. (2010). *Художественная структура авторского женского костюма в проектной культуре последней трети XX - начала XXI вв.* – тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.06, кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург.
- Комиссаржевский, Ф. (2005). *История Костюма*. Астрель: АСТ: Люкс. Москва.
- Мерцалова, М.Н. (1993). *Костюм разных времён и народов – Том I*. Академия Моды. Москва.
- О' Хара, Д. (1995). *Енциклопедия на модата*. Библиотека 48. София.
- Плешкова, И. Сергеевна. (2010). *Концептуальное направление в дизайне одежды XX - начала XXI веков* – тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.06, кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург.
- Париж 1900. (2013). *Колекции 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 ej 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 Grond. Paris.
- Lévi-Strauss, C. (1964-1971). *Mythologiques I-IV* (trans. John Weightman and Doreen Weightman). Plon. Paris / Harper & Row. New York.
- Quicherat, J., & Étienne, J. (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 2000 Висока Мода, Париж – Дизайнер Джон Галиано (Приложение № 1 – 6):



Приложение № 1а, 1б, 1в.



Приложение № 2 Стилистиката на младите и бунтовни *Incroyables*



Приложение № 3а, 3б-*Merveilleuses*



Приложение № 4а-*Merveilleuses*, 4б.



Приложение № 5а, 5б-*Incroyables* от 1810 г. в типична за времето си цилиндрична шапка, но в неговата стилистика тя е с деформиран-извит вид, умишлено съпротивен от общоприетите норми за същата



Приложение № 6а-Merveilleuses, 6б.

„Диор” Есен-Зима 2000 Висока Мода, Париж– дизайнер: Джон Галиано (Приложение № 7 – 11):



Прил. № 7а, 7б-Merveilleuses



Приложение № 8а-Merveilleuses, 8б.



Приложение № 9а, 9б-*Merveilleuses* в типичната за тях прозрачна рокля



Приложение № 10а-Мъж в костюм от 1824 г. с характерната за времето си висока цилиндрична шапка, 10б.



Приложение № 11а, 11б-Дамски костюм от с турнюр от 1885 г. (период „Позитивизъм”)
„Живанши” Есен-Зима 2000 Висока Мода, Париж – дизайнер Александър Маккуин (Прил. № 12 – 14):



Приложение № 12а, 12б, 12в.



Приложение № 13а, 13б-Рокля с ръкав тип „leg of mutton” (букв.пр. „овнешки бут”) от 1827 г.



Приложение № 14а-Рокля от 1833 г. (период „Романтизъм”), 14б.

„Джон Галиано” Есен-Зима 2000 Прет-а-порте, Париж (Приложение № 15 – 16):



Приложение № 15а, 15б, 15в.



Приложение № 16а-16б-16в – Стилистиката на *Les Merveilleuses*