УДК 687.01:7.067
DOI: 10.36979/1694-500X-2026-26-4-144-148

ДИЗАЙНЕРСКАЯ МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ СТИЛИЗОВАННОЙ ОДЕЖДЫ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭСТЕТИЗИРОВАННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

С.Е. Салиев, И.А. Статкевич

Аннотация. Статья затрагивает некоторые существенные аспекты феномена эстетического (художественного) моделирования дизайнерской одежды в рамках феноменологического и герменевтического дискурса и написана на основе многолетнего философского и искусствоведческого анализа арт-объектов, составляющих целостные дизайнерские коллекции, рассматриваемые нами в качестве произведений искусства. Авторы придерживаются концепции, согласно которой эстетические артефакты создаются и оцениваются в рамках определенной культуры, в которой конституируются такие объекты-образы, толкование которых происходит в рамках определенного онтологического опыта, связанного с экзистенциальными переживаниями.

Ключевые слова: художественная модель; эстетизация реальности; экзистенциальный горизонт; дизайн одежды; экзистенциальный опыт.

ЭСТЕТИКАЛАШТЫРЫЛГАН РЕАЛДУУЛУКТУН РЕПРЕЗЕНТАЦИЯСЫ КАТАРЫ АЗЫРКЫ СТИЛДЕШТИРИЛГЕН КИЙИМДИН ДИЗАЙНЕРДИК МОДЕЛИ

С.Е. Салиев, И.А. Статкевич

Аннотация. Макала феноменологиялык жана герменевтикалык дискурс алкагында дизайнердик кийимди эстетикалык (көркөм) моделдөө феноменинин айрым маанилүү аспектилерин козгойт. Ал биз тараптан искусство чыгармалары катары каралган бүтүн дизайнердик коллекцияларды түзгөн арт-объекттерди көп жылдык философиялык жана искусствоведдик талдоонун негизинде жазылган. Авторлор эстетикалык артефакттар белгилүү бир маданияттын алкагында жаралат жана бааланат деген концепцияны карманышат. Мындай маданияттын ичинде объект-образдар түзүлөт (конституцияланат), ал эми аларды чечмелөө экзистенциалдык толкундоо-кечүү (переживания) менен байланышкан белгилүү бир онтологиялык тажрыйбанын алкагында ишке ашат.

Түйүндүү сөздөр: көркөм модель; реалдуулукту эстетикалаштыруу; экзистенциалдык горизонт; кийим дизайны; экзистенциалдык тажрыйба.

DESIGN MODEL OF CONTEMPORARY STYLIZED CLOTHING AS A REPRESENTATION OF AESTHETICIZED REALITY

S.E. Saliev, I.A. Statkevich

Abstract. The article addresses several essential aspects of the phenomenon of aesthetic (artistic) modeling of designer clothing within the framework of phenomenological and hermeneutic discourse. It is based on many years of philosophical and art-historical analysis of art objects that constitute coherent design collections, which are regarded by the authors as works of art. The authors adhere to the concept that aesthetic artifacts are created and evaluated within a specific cultural framework, in which such object-images are constituted and interpreted through a particular ontological experience associated with existential phenomena.

Keywords: artistic model; aestheticization of reality; existential horizon; fashion design; existential experience.

Античное понятие «modulus», коррелирующее с концептами древнегреческой терминологии παράδειγμα, εἶδος, заключает в себе сразу несколько фундаментальных значений и смыслов – от аналогов в русском языке «вид, образ», «облик». Оно подчеркивает в первую очередь именно видимую сторону объекта (в нашем случае, дизайнерской вещи в статусе художественного произведения). С течением времени понятие это расширилось в сущностном плане, поскольку исследователей все более привлекала проблема невидимой стороны объекта-образа, разросшаяся до попыток умозрительной объективации абстрактных данных. Процесс познания реальности человеком, в первую очередь посредством искусства, был связан с поисками возможностей преодоления конкретно эмпирического ее уровня в обобщающей этот уровень «парадигмальной» и универсальной ее структуре [1].

Художественные артефакты (предметы дизайнерского искусства подиумной моды) являясь, по сути своей, социокультурными феноменами, «показываются» и художнику, и реципиенту как особого рода ценности, восходящие к архетипическим, символическим, ритуальным действам и действиям. Они замещают собой ту часть реальности, которую репрезентируют с целью определенной сакрализации привычного человеку мира обыденных вещей и установления особого рода контакта между человеческой (прежде всего, индивидуальной) природой, через признание его уникальности и одновременной встроенности в универсальный культурно-цивилизационный контекст) и той частью бытия, которую принято обозначать дефинициями «возвышенного» [2].

Платон, Аристотель, П. Рикер, Ф. Лаку-Лабарт, В.М. Розин, Ю.М. Лотман и др. в собственных теориях так или иначе касались феномена эстетической модели и художественного моделирования, отмечая, что оба эти явления не могут быть сведены только лишь к ее (его) видимой части, поскольку сама модель и процесс ее создания представляются принципиально незавершенным открытым действом, поскольку репрезентируют и способ ее видения, и взаимодействия с ней в соответствии с экзенциальным горизонтам воспринимающего его зрителя.

Если мы возьмемся рассуждать о современной дизайнерской одежде этнического направления, то, несомненно, будем пребывать в рамках объективного статуса традиционного национального костюма с его канонами и структурными элементами. Однако в своих действиях (в первую очередь речь идет об интерпретации) мы будем опираться на некоторую произвольность, поскольку толкование костюма не сводится к простой воспроизводимости нашего знания о такого рода художественном предмете и его структуре. Чтобы создать настоящий шедевр, к каким можно отнести богато декорированные многосложные костюмы, предназначенные, например, для представления республик и стран на высокорейтинговых конкурсах красоты или сценических действах мирового масштаба (даже в том случае если допускается ультрасовременное прочтение такого костюма), дизайнеру необходимо иметь классическое художественное образование и многолетний опыт работы с такого рода артефактами, необходимо знать все каноны (от художественных до религиозно-сакральных), деловой и культурный этикет и т. п. В подобном случае речь идет не только и не столько о профессионализме, но о том, что лишь свободное владение материалом позволяет дизайнеру увидеть в традиционном костюме нечто новое, что сделает актуальным как сам артефакт, так и уникальный способ его видения (точку зрения). Это необходимо для того, чтобы направить зрителя, помочь ему уловить этот аспект новизны без утраты глубины его прототипа в современном контексте. Этого аспекта частично касались кураторы отдела моды знаменитого Музея Виктории и Альберта В. Мендес, Д. Мюир [3, 4], Л. Риттер [5], рассматривая традиционный и стилизованный (как вариации традиционного) костюм в качестве произведения искусства.

Подобная трансформация художественной модели в современном контексте (изменение линий, особого рода материалы, не имеющие аналогов в прошлом, богатство декора и т. п.) позволяет не только расширить наше представление о достижениях и технологиях прошлого, используемых при создании художественных предметов, но реализованная таким способом образ-модель позволяет нам получить принципиально новые знания, превосходящие обыденные представления о реальности.

Процесс художественного моделирования костюма, который кроме проработки эстетического образа является вариантом взаимодействия с реальностью, доставшимся нам от предков, которые

закладывали в национальный костюм определенные космогонические и космологические смыслы, становится одновременно, способом создания некоего «девайса» (и, как следствие, методом), при помощи которого ему становится доступным новый способ прочтения художественных форм и форматов, созданных до него целой плеядой мастеров и ремесленников во времена, когда четкое следование канонам было обязательным, а понятия дизайна еще не существовало. Этот аспект хорошо заметен с такой актуальной сфере, как digital-моделинг, где искусственный интеллект и высокие технологии создают многомерное пространство, внутри которого помещенная модель раскрывается с различных ракурсов, демонстрируя дизайнеру такие онтологические грани, которые не могли бы быть замечены никаким другим путем. Поскольку в ходе моделирования этнического костюма, художник «становится первым зрителем своих произведений» [6, 7], он вступает в своего рода диалог, в котором выстраивается триангулярная структура, складывающаяся между тремя акторами (моделью, ее прототипом (прообразом) и субъектом, устанавливающим репрезентативную связь между первой и вторым» [7].

В смоделированном таким образом наряде происходит корреляция репрезентируемого ею образца с релевантной интерпретацией, степень относительности которой определяется скорее интенционально. Дизайнер, художник и следующий его замыслу реципиент, выстраивают свою модель, исходя из значимых, в первую очередь, для них смыслов, выходящих далеко за пределы ее реальных свойств как объекта реальности (например, платья висящего в витрине музея искусств), поскольку и художнику, и зрителю важны лишь те ее аспекты, которые указывают на репрезентируемые ею идеи, даже в том случае, когда модель реализована при помощи более богатых материалов, роскошной отделки и сложного кроя, чем у прототипа, конституируя значительно более интеллектуальное даже избыточное содержание, чем требовалось бы, например, в случае создания костюма для этнографической экспозиции или научного подхода для изучения специфики народного костюма. В силу этих свойств «модель всегда должна восприниматься как нечто более абстрактное, чем ее прообраз» [7].

Художественная коллекция, смоделированная согласно авторской концепции как способа видения и соответствующей эстетизации действительности, представляет собой со-творенные презентативные объекты (в особом статусе произведения искусства), отсылая субъекта рецепции к абстрактному объекту, объективируемому в форму образа, заключенного в целостной реальности жизненного мира человека, опирающегося на его личностный экзистенциальный опыт. Именно этот феноменологический факт о содержании личной экзистенции, которая не может быть в полной мере освоена другим субъектом, унифицирована, а может лишь в той или иной мере позволить приблизиться к ней, и делает предмет искусства наиболее привлекательным для рецепции, наделяя его особыми смыслами и ценностью. Разобраться с этим нам поможет рикеровская концепция трех мимезисов, если мы возьмемся рассуждать о таком действии или процессе, в ходе которого, посредством творчества объективируется и сама экзистенция, поскольку зритель вовлекается в авторский дискурс.

Ведомый его (авторскими) подсказками, он (зритель) оказывается, как бы внутри «текста», и эта дистанция между нами сокращается все больше в процессе активного преобразования источника. Переводя наши рассуждения в план воображаемого, мы можем говорить о последовательной объективации зрителем (самого себя) в формате заданного образа. Являясь экспертами международного форума «Kazan Digital Week» с момента его возникновения, а также модераторами и спикерами аналогичных круглых столов на мероприятиях, связанных с неделями высокой моды (от региональных до международных), мы сформировали устойчивое мнение о том насколько меняются мироощущение человека и его ценностные ориентиры (выходящие далеко за рамки эстетического вкуса) в момент его повышенного внимания к стилизованному в соответствии с определенными целями, традиционному костюму, в каждой «освоенной» (становящейся понятной) детали которого формируются такие аксиологические ориентиры, которые с этого момента начинают во многом определять его дальнейшее существование.

Адаптируя рикеровскую концепцию трех мимезисов с литературоведческого дискурса к «вселенной» этнического костюма, продемонстрирует ее актуальность для конкретной сферы,

конституирующей уникальные эстетизированные миры, основываясь на тех же «трех фазах герменевтического круга», подробным образом изложенных им во «Времени и рассказе» [8].

«Мимезис первый» (или фаза предпонимания) связан с содержанием посредством целей, акторов и мотивации, обеспечивающих рецепцию вещи (целостного этнического образа), выступает условием самого процесса толкования художественного образа и его содержания, поскольку мы имеем определенное знание (как понимание) вещей, которые беремся интерпретировать.

«Мимезис второй» (или фаза «конфигурации») – своего рода структурация костюма как текста, как повествования (нарратива), своего рода сюжетная линия, где все элементы связаны между собой, разворачивая перед зрителем настоящее событие, в котором обретается (благодаря особого рода опыту) целостность и необходимая для дизайнерского объекта завершенность.

«Мимезис третий» (фаза «рефигурации или трансфигурации») активирует предпонимание (первого мимезиса) в непосредственной встрече зрителя и объективированного, материализованного образа, который в этом момент благодаря своей внутренней, «синтаксической» структуре представляет собой ни что иное как «модель» той части реальности, которая непосредственно связана с ее экзистенцией.

В качестве примера приведем одну из самых успешных коллекций «Я помню чудное мгновенье» (2017 г.), где каждый стилизованный образ «прочитывается» и принимается зрителем сообразно имеющимся у них знаниям (ведь дизайнерскую одежду носят, как правило, образованные статусные люди, которые не только готовы заплатить значительную сумму, но демонстрировать с помощью нарядов специфическое мировоззрение (ощущение мира). В данном случае посредством вещей, имеющих отношение к пушкинской эпохе (первой половины XIX в.), отраженной в строках бессмертного стихотворения, вдохновляющего на особую их интерпретацию известных представителей разного вида искусств. Объективированные в чувственные строки переживания опыта особой встречи поэта, стилизованные дизайнером в предметы гардероба, выполненные из воздушных дорогих тканей, силуэтных линий элегантного кроя, деталей утонченного декора и другими профессиональными приемами «посредством символов или аналогий» [4], настолько стимулируют воображение реципиента, что тот буквально на генетическом уровне ощущает такие глубинные связи, которые не могут быть прочувствованы иначе, как при посредничестве искусства, которое во внешней форме угадывает то многослойное внутреннее содержание, переданное в авторском оригинале вместе со всеми, присущими ему экзистенциальными аспектами, на уровне, который часто творится в состоянии особого возбуждения и заключает в себе значительно больше, чем то, что осознавал поэт (и каждый, следующий его нарративу, художник, мастер, вдохновленный возвышенными строками).

Получение эстетического удовольствия от созерцания и тем более обладания костюмом из авторской коллекции, возможно лишь в случае адекватной интерпретации ее (вещи) и себя (как личности, созвучной костюму-образу). Надевая вещи, сошедшие «для нас» с подиума, мы моделируем особую реальность, которая посредством эстетической идеи моделирует сверхчувственную реальность, не просто существующую внутри привычной действительности, но активно ее трансформирующую, сближающую с совершенной реальностью ноуменального мира, как его понимал И. Кант.

Сдержанная роскошь коллекции, вдохновленной вечной пушкинской поэзией, имманентна феноменальному измерению, в том смысле, что она изначально наделена автором особой способностью отсылать зрителя к миру ноуменов. Силуэтные платья пушкинской эпохи, создающие из женщин высшего света древнегреческих богинь, нимф и иных прекрасных созданий Природы, изящно украшенные жемчугами, атласом, бисером и фазаньими перьями, являли Обществу «гениев чистой красоты», возвышая их обладательниц до статуса небесных, практически бестелесных созданий в глазах пылких юношей, воображение которых рисовало им идиллические картины миров охваченных негой и чувственными удовольствиями.

Авторская одежда, которой удалось благодаря заключенной в ней концептуальной идее стать произведением дизайнерского искусства, вдохновленная художественными источниками, которые принято обозначать не иначе, как «классическими» и «эталонными», объективируя экзистенцию, позволяют

обрести связь с особым, практически сакральным пространством, в котором пространство и время осуществляют особую трансгрессию, создавая такие формы экзистенции в основания принципиально неэксплицируемого характера эстетического моделирования.

Такой самоценный опыт становления и бытия художественного артефакта открывает способы создания арт-объекта одновременно с возможностями его рецепции, благодаря схватыванию в нем тех неочевидно явленных значений и смыслов, структурирующих содержание, в котором предметная сторона вещи имеет символическую природу, соотнесенную с природой воспринимающего зрителя, позволяя через осознание собственного внутреннего мира, устанавливать интуитивную связь с действительностью [9]. И поскольку современная культура, находясь в постоянном и упорном поиске способов передачи особой витальной динамики, формирует новые горизонты эстетической модели, нарочито помещающие реципиента как бы внутрь образа, создают такие интериорные переживания, позволяя переживать образ непосредственно, заполняя пробелы индивидуального личностного опыта.

Таким образом, стилизованная дизайнерская модель в современном обществе, не просто отражает модные тенденции для того, чтобы находиться в тренде, а в первую очередь формирует способы взаимоотношения с реальностью, которую эстетезирует особым образом для того, чтобы сделать интеллигибельной как в эпистемологическом, так и онтологическом ракурсе. Поскольку основным структурным компонентом художественного восприятия является его проективная природа, то и задачи дизайнера исходят из того, чтобы с помощью моделирования вещи проработать основные аспекты и типологию перцептивной проекции; сформулировать в предмете культурологическое понимание реальности через способы его интерпретации; продемонстрировать роль авторской проекции и сам способ рецепции вещи в процессе конституирования художественного образа; осуществить анализ коррелятивной связи между перцептивной проекцией и интерпретацией в контексте культурного модуса бытия самой вещи, осуществляемой в рамках эксплицированной связи между конституированием произведения искусства как определённой ценности и его способностью проецировать те или иные эстетические и иные смыслы в репрезентируемую им реальность. Такая уникальная способность вещи-модели становится неким «инструментом зрения», предоставляет зрителю определённую перспективу реальности, где в видимой стороне образа отчетливо проступает ее «невидимое» содержание.

Поступила: 19.03.2026; рецензирована: 02.04.2026; принята: 04.04.2026.

Литература

1. *Статкевич И.А.* Проективная природа художественного восприятия: дис. … д-ра филос. наук / И.А. Статкевич. Чебоксары, 2009. 353 с. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=19231598 (дата обращения: 29.11.2025).
2. *Статкевич И.А.* Особый модус произведения искусства в контексте Augmented reality / И.А. Статкевич, А.В. Романовский // Материалы Международного форума Kazan Digital Week 20–22 сентября 2023 г. Ч. 1. Казань: ГБУ НЦБЖД, 2023. С. 1122–1127. URL: https://kazandigitalweek.com/upload/doc/results/2023/sbornik 2023_1.pdf (дата обращения: 27.11.2025).
3. *Mendes V.* 20th Century Fashion in Detail / V. Mendes., C. Wilcox. London: Thames & Hudson, 2028. 224 p.
4. *Ясперс К.* Общая психопатология / К. Ясперс. М.: Практика, 1997. 1056 с.
5. *Rytter L.* The World According to Lee McQueen / L. Rytter. London: Thames & Hudson, 2022. 176 p.
6. *Ахмадиева Р.Ш.* Структура образа: дизайн и интерпретация / Р.Ш. Ахмадиева, И.А. Статкевич, Р.Ф. Салахов [и др.]. Казань: Логос-Пресс, 2025. 440 с.
7. *Стакун Г.* Место и роль моделирования в системе научного и художественного познания: дис. … канд. филос. наук / Г. Стакун. Чебоксары, 2010. 122 с. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=19231035 (дата обращения: 27.11.2025).
8. *Рикер П.* Время и рассказ: в 2 т. / П. Рикер. М.: Универсальная книга, 1998. 537 с.
9. *Розин В.М.* Грани познания. Наука, философия, культура в XXI в.: в 2 кн. Кн. 1 / В.М. Розин, А.Ф. Зотов, Л.А. Микешина. М.: Наука, 2007. 383 с.