

Бэлла Львовна Шапиро

Bella Lvovna Shapiro

доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор,

Dr. of Culturology, PhD in History, professor,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

b.shapiro@mail.ru

КОСТЮМ КАК КИНЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ COSTUME AS A KINETIC CATEGORY

Исследование посвящено истории эволюции кинетического подхода к дизайну костюма. Движение как одно из важнейших средств художественной выразительности костюма рассматривается через призму взаимодействия кинетизма с близкими ему оп-артом, деконструктивизмом и с технологическим искусством: каждому эпизоду взаимодействия отдается один из культурно-исторических периодов (1955–1970-е гг., 1980–1990-е гг. и 2000–2020-е гг.), когда оно было наиболее активным. Вопрос рассматривается на фоне изменений теории кинетического конструирования одежды и кинетической теории тела. Итогом исследования становится вывод: костюм тяготеет к движению и раскрывает свои специфические свойства именно в движении. Во всех рассмотренных случаях итогом кинетического подхода становится новая образность. Следовательно, кинетизм является мощным импульсом для развития и дизайна костюма, и, шире, современной художественной культуры.

Ключевые слова: теория искусства, история искусства, история костюма, оптико-кинетическое искусство, постмодернизм, телесность

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Костюм как кинетическая категория // Артикульт. 2025. №2(58). С. 5-13. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-5-13

The research focuses on the evolution of the kinetic approach to costume design. Movement as one of the most important means of artistic expression of costume is considered through the prism of interaction of kinetics with optical art, deconstructivism and technological art. Each episode of interaction assigned to one of the cultural-historical periods (1955–1970s, 1980–1990s, and 2000–2020s) when it was most active. The issue considered in the background of developments in the theory of kinetic garment construction and kinetic body theory. The result of the research is the conclusion: costume gravitates towards movement and reveals its specific properties in movement. In all cases considered, the outcome of the kinetic approach is a new imagery. Consequently, kinetics is a powerful impetus for the development of both costume design and contemporary artistic culture.

Keywords: art theory, art history, costume history, optical and kinetic art, postmodernism, physicality

For citation: Shapiro B.L. "Costume as a kinetic category." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 5-13. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-5-13

Введение. Кинетизм и кинетическое искусство. Полемика вокруг кинетического искусства.

Кинетический подход (от греч. *kinetikos* – приводящий в движение) сегодня имеет самое широкое применение во множестве научных областей: от физической антропологии до экологии. В основе кинетизма лежит кинетическая идея – идея движения формы, а также ее изменения: не только физического (механического) перемещения, но любой трансформативной формы ее «жизни» – тем более, что современная философия позволяет трактовать любое изменение как движение. Главными формообразующими факторами кинетизма являются манипулирование темпом, ритмом, пластикой движения, его характером, и образами, возникающими от взаимодействия формы и движения [Колейчук, 1994, с. 6, 26, 28; Липов, 2006, с. 147, 155]. Понятия «кинетизм» и «кинетическое искусство» как самостоятельное направление в современном искусстве весьма близки: оба они ориентируются прежде всего на новые сферы пространственных и пластических поисков [Колейчук, 1994, с. 7].

Как вид художественного творчества кинетизм был известен с первых годов XX вв. В это время он рассматривался преимущественно в проблемном поле психологии искусства и психофизических механизмов восприятия человеком различных форм искусства [Можнягун, 1969, с. 3; Snider, 1901, p. 571; Snider, 1913, p. 372]. Первым произведением кинетического искусства называют «Велосипедное колесо» художника и теоретика искусства М. Дюшана (1913) [Popper, 1968, p. 49].

Как самостоятельное направление в современном искусстве кинетизм оформился лишь в 1950-е гг. Этому предшествовали отдельные опыты 1920-х–1930-х гг., когда кинетизм успешно развивался в русле русского авангарда. Тогда же братьями Н. Габо и Н. Певзнером был сформулирован манифест кинетизма (1920) [Колейчук, 1994, с. 53].

Первый расцвет кинетического искусства пришелся на конец 1950-х–1960-е гг. [Можнягун, 1969, с. 11; Myers, 1959, р. 240]. Научные достижения в области разработки новых материалов и технологий и, как следствие, изменившееся мироощущение окружающей действительности требовали поиска новых средств художественного выражения. Таким средством было избрано движение как отражение современной и динамичной жизни. [Данилова и др., 2005, с. 75-76; Колейчук, 1994, с. 17]. Движение, способное показать динамику даже внутри статичной формы, стало неотъемлемой частью художественной рефлексии. Публикуется новый, современный манифест кинетизма – «Манифест русских кинетов» группы «Движение» (1966) [там же, с. 53].

Постановка проблемы. Кинетизм и костюмология.

В это же время начинается разработка новой теории формообразования – теории формообразования костюма, также известная как костюмология. Но вопрос о кинетических свойствах костюма был поставлен лишь в последнее десятилетие XX в. За это время и до сегодняшнего дня были исследованы кинетические трансформации как типичных форм костюма, так и его отдельных составляющих, в частности, головного убора как важнейшего носителя культурного кода. Вопрос рассматривался в плоскости эволюции пластических характеристик тех или иных костюмных форм в процессе их исторического развития [Деменкова, Петушкова, 2019; Петушкова, 2015; Петушкова, Басыйрова, 2019; Шапиро, Неволлина, 2024]. Исследовано современное состояние дизайна костюма, обладающего кинетическими свойствами [Курбатова, 2020] – и как направление современной художественной практики, ориентированное на пространственно-динамические эксперименты, и как путь создания новой пластики формы, нового декоративного оформления поверхности [Петушкова, Басыйрова, 2019].

Также изучено и бионическое формообразование: в отдельных моментах оно часто понимается как близкородственное кинетическому [Макарова, Литвинова, 2021]. Много внимания здесь отдается красоте в движении (не случайно одно из исследований по проблеме посвящено костюму в пространстве сценического движения, танца [Барбьери, 2022]), и именно на этом факторе основано бионическое формообразование объектов «второй природы» [Жердев, 2021, с. 31].

Вторичность понимается бионикой как ассоциативно-образная интерпретация природных форм, а родство не сводится лишь к биологическому так же, как человек «не сводим к его биологической природе, явно выходит за рамки животного мира, даже противостоит ему – в своей мыслительной способности как “человек разумный” (*Homo sapiens*), в своей способности к преобразовательной деятельности (*Homo Faber*)» [Тульчинский, 2019, с. 10].

Таким образом, в рассматриваемый период костюм как кинетическая категория рассматривался преимущественно в рамках теории дизайна костюма (биодизайна, технологического дизайна, технической эстетики) [Макарова, Литвинова, 2021], где кинетика являлась значимой частью трансформативного формообразования [Петушкова, 2015]. В искусствоведческой плоскости (костюм как художественная практика и как форма искусства) вопрос до настоящего времени не рассматривался – это *terra incognita*, «белое пятно» на карте современного искусствознания. Важно отметить, что настоящее исследование представляет костюм в плоскости современного искусства пространственно-пластического характера, но не в плоскости прикладного искусства – как он рассматривается чаще всего, когда попадает в поле внимания искусствоведов.

Уровень осмысления вопроса в этой области значительно отстает от сложившейся художественной практики, многочисленной и весьма разнообразной. Тем более, что еще в 1970-х гг. появляется и успешно разрабатывается кинетическое конструирование одежды (основной представитель – французский модельер Ж. Севин-Дюрин), как находящееся во взаимосвязи с кинетической теорией тела. Основное отличие между общепринятой швейной матрицей и новой теорией заключалось в том,

что первая традиционно строилась на портновских мерках, снятых с неподвижного тела, а вторая отражала взаимодействие живого, подвижного тела и одежды, в которое оно гармонично облекалось. Еще дизайнерам времен авангарда было известно, что «они имеют дело с предметом, но их цель – не предмет, а человек» [Митина, 2018, с. 103].

Главные вопросы, на которые дала ответ теория кинетического конструирования в те годы, следующие: Как ткань реагирует на движения тела? В каких местах она образует складки и почему? Каким образом она ложится на тело? Что с ней происходит при движении? Одежда, созданная с учетом ответов на эти вопросы, «жила» и двигалась на человеке иначе, чем одежда, созданная на основе классической портновской матрицы [Альтернативные подходы]. Именно эта теория может рассматриваться как начальный этап изучения костюма как кинетической категории. В центр настоящего исследования, развивающего сформулированные выше идеи, положены прежде всего материалы и технологии, позволяющие те или иные кинетические манипуляции со статичными, как казалось ранее, формами костюма. В хронологические рамки исследования включены три периода (каждый из которых охватывает 20-25 лет), разделенные качественными рубежами: это 1955–1970-е гг., 1980–1990-е гг., 2000–2024 гг.

Костюм и кинетизм в 1955–1970-х гг. Кинетизм и оп-арт.

Изучение возможностей кинетизма в этот период идет весьма интенсивно. Предпринимаются попытки классифицировать кинетические объекты по следующим базовым параметрам: по виду движения, материалу, принципу действия, пространственным характеристикам, сфере применения, стилистическому направлению [Колейчук, 1994, с. 21]. Внимание к изучению специфики восприятия человеком различных форм искусства привело к сращиванию кинетического искусства с оптическим (от англ. *optical art* – оптическое искусство); оно наблюдается с 1955 г.

Особое место уделяется оптическим иллюзиям движения, перемещения, слияния форм, удаления или приближения [Липов, 2006, с. 144]. Уже тогда язык кинетизма не только саморазвивается, но и влияет на другие течения современного художественного процесса [Колейчук, 1994, с. 45]. Появляется термин «оптико-кинетическое искусство» как итог синтеза двух направлений. Целостный образ здесь складывается из реального рисунка и иллюзии движения: она возникает благодаря продуктивным особенностям нашей зрительной системы, способной достраивать не явленные, но потенциальные образы. Наше воображение, в свою очередь, способно пробуждать широкий круг образов и ассоциаций, которые служат воплощению этой иллюзорности. Так именно соучастие зрителя порождает произведение искусства [там же, с. 24-25; Липов, 2006, с. 145-146].

Были определены первые типовые приемы кинетического искусства по принципу действия (независимо от материала кинетического объекта), где действительность замещается иллюзорностью:

- создание графических структур на основе разных типов симметрии;
- сопоставление тоновых и световых растяжек;
- использование контрастных линейных структур;
- взаимодействие нескольких растровых сеток;
- творческое игровое соучастие зрителя в изменениях пространственной структуры со многими степенями свободы [Колейчук, 1994, с. 22-24].

«Грядет великая Культура тактильной коммуникации, на знаменах которой – техно-люмино-кинетическое пространство и всеобъемлющее спациодинамическое зрелище!», – провозглашает Ж. Бодрийяр в своем философском трактате «Символический обмен и смерть» (1976) [Бодрийяр, 2021, с. 194].

Первые эксперименты в области кинетического костюма относятся ко второй половине 1960-х гг.: они принадлежат «металлургу моды», модельеру с образованием архитектора П. Рабану, который представил Парижу свою дебютную модную коллекцию «Манифест: двенадцать непригодных для носки платьев из современных материалов» (1966). Для создания одежды были использованы модули из неорганической пластмассовой или металлической «ткани»: они соединялись в единое панцирное полотно, обладающее зеркальным эффектом. Кинетическим результатом проекта

стала сложная композиционная игра между реальным и отраженным зеркальной поверхностью движением.

В дальнейшем в число апробированных вариантов костюмного формообразования все чаще помещаются иллюзорные эффекты, предлагающие воспроизведение движения с помощью изобразительных средств без самого движения как такового [Данилова и др., 2005, с. 58; Колейчук, 1994, с. 25]. Движение здесь понимается не только в механическом, но и в иллюзорном смысле.

Одновременно в сфере моды происходит событие, которое определило направление дальнейшего развития костюма в мире кинетизма. На волне так называемого японского экономического чуда в модную индустрию активно включается Восточный мир; ранее мода считалась феноменом, присущим преимущественно Западу [Шапиро 2024, с. 8]. Японские модельеры удивили мир не экзотичностью / этничностью своих произведений, а оригинальным подходом, граничащим с философской трактовкой общечеловеческих ценностей [Музалевская, 2023, с. 74]. Конструкция одежды, предложенная ими, была такова, что при взаимодействии с телом человека и при его творческом соучастии каждый раз получался новый результат.

«Без изобретательности тех, кто будет ее носить, моя одежда – не одежда», – говорил японский модельер И. Мияке, один из тех, кто «взорвал» устоявшийся мир парижской моды [Ермилова, 2003, с. 181]. Такое сотворчество стало возможным вследствие незавершенности творения модельера, которая имеет глубокие корни в восточной философии. Именно японские мастера впервые привнесли этот элемент кинетизма в дизайн костюма. Это заметно уже в дебютной коллекции И. Мияке «Поэма из ткани и камня» (1963) [Грачева, 2014, с. 10; Ермилова, 2003, с. 180]. С 1970-х гг. Мияке работал, объединяя элементы западной и восточной традиций дизайна [Issey Miyake: East Meets West, 1978]: европейского внимания к индивидуальности и восточной конструкции, открытой к трансформации (универсальность, многослойность) [Грачева, 2014, с. 44]. Вершиной кинетического костюмотворчества этого периода можно считать концепцию Мияке «a peace of cloth» (1976): кусок трикотажной «трубы», обладающий свойством «превращаться» в одежду. Ее всякий раз формируют заново, обматывая вокруг тела, добавляя недостающие детали или прорезы [Ермилова, 2003, с. 181]. Вариативные изменения, появляющиеся и в процессе создания, и в процессе ношения, предлагали индивидуальный и весьма подвижный результат. Итогом проекта стала одежда как «вторая кожа» [там же, с. 180], не препятствующая ни движению, ни свободному самовыражению личности.

Материалом для творческих поисков модельеров-кинетов все чаще выступает трикотаж (трикотажное полотно). По достоинству были оценены и его высокие пластические свойства, и возможность деформирования в различных направлениях, что позволяло не только получать сложные объемно-пространственные формы, но и обеспечивало кинетическую трансформацию формы [Данилова и др., 2005, с. 15].

Так, утвердившись в 1955–60-е гг., к 1980-м гг. кинетизм завершил свой первый цикл развития [Колейчук, 1994, с. 155]. Свой первый «кинетический» цикл завершил и дизайн костюма, определив наиболее перспективный материал (трикотаж) как основной вектор разработки в последующее двадцатилетие.

Костюм и кинетизм в 1980–1990-х гг. Кинетизм и деконструктивизм.

Художественная практика 1980–1990-х гг. вновь обратилась к кинетическому искусству. Этот период также называют квазикинетическим периодом, подчеркивая его вторичность (термин предложен одним из ведущих отечественных художников-кинетов В. Колейчуком [там же, с. 155]). Кинетический костюм в этот период самым тесным образом связан с деконструктивизмом как с одним из самых концептуальных источников постмодернистской эстетики. Характерные для постмодернизма сложность, провокационность, противоречивость, поиски нового смысла в уже привычных вещах и, шире, нового восприятия жизни – а также слом стереотипов и создание новой эстетики – все это нашло свое отражение и в кинетическом искусстве [Музалевская, 2023, с. 71]. Свободная ассоциативность и отказ от рационализма – вот главные качества деконструктивизма, которые сделали его

наиболее востребованным в переосмыслении опыта, накопленного в области изучения кинетических свойств костюма. Развитие шло по пути создания множества индивидуальных авторских концепций: в эпоху постмодернизма самовыражение возможно только путем присвоения традиции, переконфигурирования уже известного.

В дизайне костюма это проявляется в отказе от традиций: прежде всего, в замене строгого костюмного ансамбля свободно варьируемым комплектом (переход от закрытой системы к трансформативной) [Ермилова, 2003, с. 186]. Особую ценность обретает взаимодействие кинетического костюма с телом, демонстрируя интерес к телесности, характерный для постмодернизма в целом [Тульчинский, 1999; Тульчинский, 2019, с. 15], с новой стороны. Одежда «обретает смысл в тот момент, когда надевается на живого человека», – заявляет японский модельер Й. Ямамото [Альтернативные подходы], подчеркивая телесную ориентацию искусства конца XX в.

К этому времени японские модельеры прочно заняли ведущие позиции и в мировой моде, и в разработке кинетических форм костюма. Основатели деконструктивизма в дизайне одежды Й. Ямамото (собственный бренд основан в 1972 г., дебютная коллекция прет-а-порте в Токио в 1977 г.) и Р. Кавакубо (собственный бренд «Comme des Garçons» основан в 1967 г., дебютная коллекция прет-а-порте в Токио в 1975 г.) изменили конструкцию европейской одежды, сделав ее принципиально ассиметричной и незавершенной [Ермилова, 2003, с. 186]. Парижские дебюты Ямамото и Кавакубо состоялись одновременно, в 1981 г.

С этого времени вещи все чаще были как бы недошиты, края (срезы) ткани не обрабатывались – согласно принципам японской эстетики, где неправильность и несовершенство традиционно ценятся как признак движения, присущего только живому. Так незавершенность и недосказанность вещи стимулируют креативное начало у реципиента и позволяют ему проявить свою фантазию, придумывая новые способы ее ношения. На первый план выходит индивидуальность. Кинетический костюм этого периода отличается от аналогичного в 1955–1970-х гг. Его отличают смещенные пропорции, асимметричность, безразмерность, трансформативность, многослойность. Он обладает собственным характером и предполагает активное соучастие реципиента в ношении.

Продолжается концептуализация кинетического искусства в трикотаже. Именно из этого материала были изготовлены знаменитые бесформенные свитера Кавакубо (1982): составленные из укрупненных фрагментов, они имели специально вывязанные дыры, разрывы и спущенные петли; этим оригинальным одеждам модельер дала название «кружевные пуловеры» (1982) [там же, с. 188].

Также продолжается переосмысление приемов, уже известных модельерам – не только материалов (трикотаж), но и технологий (плиссировка, то есть запрессованные плоские складки). Способ плиссирования ткани был известен человечеству со времен Древнего Египта [Nicholson, Shaw, 2000, p. 281]. Первые эксперименты с плиссировкой в 1980-х гг. принадлежали модельеру Мияке (1982). Сначала он работал с регулярной плиссировкой, закладывая ткань в разных направлениях: по вертикали, горизонтали, диагонали. Затем экспериментировал с различными вариантами складок, применяя кручение, сдавливание, комканье, прессование, усадку [Ермилова, 2003, с. 184].

Революционной стала «кинетическая» коллекция Мияке «Pleats Please» (1988), предлагающая новый стиль – функциональный, универсальный, с новой эстетикой. Чуть позже была представлена серия плиссировок «Twist» (1992). В ее основе лежали нерегулярные плиссировки, ткань была измята и затем скручена вручную, а полученные складки и заломы фиксировались с помощью химической и термической обработки [там же, с. 178]. Тогда же была опробована идея плиссировать готовые вещи, всякий раз произвольно меняя направления складок. «В движении складки меняют цвета, создавая оптическую иллюзию калейдоскопа», – утверждал модельер (цит. по: [Цветкова, 2008, с. 139]); подобный подход сближал кинетический костюм деконструктивизма с костюмом оптико-кинетического направления. Позже плиссировка Мияке получила яркий и активный цвет; разноцветные предметы одежды можно было произвольно комбинировать (1993). Решающее значение вновь отдавалось креативности реципиента.

С 1987 г. в процесс осмысления кинетического в костюме включается так называемая «антверпенская шестерка». Классическим примером этого направления является работа А. Демельмейстер в

виде предмета одежды из куска ткани с различными отверстиями, который надевался на тело, всякий раз создавая принципиально новый, подвижный образ (1992).

С 1998–1999 гг. деконструктивизм в дизайне костюма (а вместе с ним и кинетизм) приобрел широкую популярность, переместившись из авангардной концептуальной моды, моды для интеллектуальной элиты и богемы, в моду массовую. Новые тенденции в это время проявляются прежде всего в коллекциях прет-а-порте и в промышленной моде [там же, с. 164].

Костюм и кинетизм в 2000–2024-х гг. Кинетизм и технологическое искусство.

В новый век вопрос развивается в двух направлениях: телесность и технологизм. Телесность уверенно ставится на одно из первых мест, поскольку «и само тело все больше подлежит чтению, пониманию, интерпретации, виртуальному представлению, генетической расшифровке – и все меньше таким “старинным” способам его восприятия, как осязание и чувственное наслаждение» [Эпштейн, 2006, с. 10]. Актуализируется отношение к костюму как форме подачи тела.

Продолжает свое развитие и кинетическая теория конструирования одежды: прежде всего в работах шведского модельера и теоретика моделирования Р. Линдквиста, работавшего для Вивьен Вествуд и панк-моды. Он следует методу Севин-Дюрин [Lindqvist, 2015, p. 45], продолжая его в собственном самостоятельном исследовании «Кинетическая теория конструирования» (PhD, 2015). Он усовершенствовал метод 1970-х гг., рассмотрев его в рамках теории динамического тела; для этого он моделировал одежду из цельного куска ткани, учитывая фактор движения; выделил на теле опорные точки, которые задают динамику движения одежды в процессе ее ношения [Открытая лекция].

Но главным стимулирующим звеном все же нужно назвать технологический фактор. Современность требует от дизайнера костюма уверенного владения все расширяющимся кругом технологий – от базовых приемов формообразования, которые появились тысячи лет назад, до самых новейших. В круг технологий, оказавших наиболее серьезное влияние на развитие кинетических возможностей костюма, модельеры XXI века включают следующие: совершенствование (в т. ч. миниатюризацию) робототехники, нанотехнологий и электроники, технологии 3D- и 4D-печати, модульных кинетических соединительных систем, разработку новых синтетических тканей [Курбатова, 2018, с. 29; Курбатова, 2021, с. 15]. Тем более, что для части названных технологий переход с экспериментального уровня в функциональный уже состоялся [там же].

Свое место в современном кинетическом искусстве занял интерактивный кинетический костюм, где классические электромеханические принципы управления сменяются программно-компьютерными. В структуру ткани вводятся двигательные исполнительные устройства (роботизированные кинетические элементы), что позволяет программировать движение костюма или его частей, создавая «живые» формы [Данилова и др., 2005, с. 78; Курбатова, 2020, с. 6]. Детали или фактура такого костюма способны меняться, отвечая на внешнее воздействие (тепло, свет, влажность, звук, другие факторы) благодаря термохромным, фотохромным, гидрохромным красителям и люминофорным панелям [Бастов, 2019, с. 3]. Широко используется новейший опыт голографии [Данилова и др., 2005, с. 78].

Относительно новым выразительным средством кинетического искусства можно считать одежду, которая исчезает, растворяется (самоуничтожающееся искусство), либо, наоборот, возникает и проявляется. Эта часть костюмного формотворчества также всецело принадлежит технологическому искусству. Однако и здесь костюм обретает возможность движения и «жизни», только соприкасаясь с телом; без него – остается неподвижным, не проявляя своей специфики. На новом технологическом уровне сегодня рассматривается и бионико-кинетическое формообразование, которое нашло свое место в цифровом дизайне костюма [Усачева, Бастов, 2024].

В числе кинетических проектов, объединяющих оба подхода, интерес к телесности и к технологическому искусству – проект «Вторая кожа» американского архитектора и дизайнера Б. Фарахи (2015). Наша кожа постоянно находится в движении. Она расширяется, сжимается и меняет свою форму под воздействием внутренних и внешних раздражителей. Вдохновленный изменчивостью человеческой кожи, проект демонстрирует возможность создания второй, искусственной кожи, способной

к различным формам поведения применительно к различным частям тела и в различных случаях. Основной технологией, позволяющей достичь задуманного, стала мультиматериальная 3D-печать. Она позволяет создавать композитные материалы с различной гибкостью и плотностью, а также комбинировать эти материалы. Кинетический эффект возникает благодаря работе актуаторов с памятью формы (SMA). Так современность предлагает качественно иной уровень проектно-аналитического решения; кинетизм рассматривается как новый, высокотехнологический процесс передачи зрителю новой образно-пластической информации [Петушкова, Байсырова, 2019].

Заключение.

Подводя итоги исследованию, можно утверждать следующее. Костюм как кинетическая категория раскрывает свои специфические, отличительные свойства именно в движении, отражая взаимодействие подвижного тела и его одежды. Движение здесь может быть создано изменением света и тени, цвета и тона объекта, его формы и / или декора. Существенной частью выразительных средств является зрительское сотворчество.

Итогом кинетического подхода к дизайну костюма становится новая образность, но проявляется она во всех трех рассмотренных культурно-исторических периодах различно. Наибольшие возможности для проявления кинетических свойств костюма предлагали (и предлагают): оптическое искусство – в 1955–1970-х гг., деконструктивизм – в 1980–1990-х гг., и технологическое искусство – с 2000-х гг. и по настоящее время. Это положение в очередной раз подтверждает уже известное: кинетизм синтетичен (тезис сформулирован В. Колейчуком), собирателен, он стремится свести в единое композиционное целое фрагменты разных видов искусства [Колейчук, 1994, с. 36]. Кинетизм открывает новые горизонты нашего эмоционального и интеллектуального видения мира, являясь мощным импульсом для развития и дизайна костюма как частного случая художественной практики и, шире, современной художественной культуры.

ИСТОЧНИКИ

1. Альтернативные подходы к созданию одежды. Кинетическое конструирование. Режим доступа: https://isew.online/kinetic_garment_theory/ (дата обращения: 17.12.2024)
2. Грачева А.Г. Исsey Мияке: Поэт одежды. – Москва: Этерна, 2014.
3. Данилова О.Н., Шеромова И.А., Еремина А.А. Архитектоника объемных форм. Учебное пособие. – Владивосток: ВГУЭС, 2005.
4. Ермилова Д.Ю. История домов моды. Учебное пособие. – Москва: Академия, 2003.
5. Жердев Е.В. Архитектурно-дизайнерское проектирование: метафора в дизайне. Учебное пособие. – Москва: Юрайт, 2021.
6. Колейчук В.Ф. Кинетизм. – Москва: Галарт, 1994.
7. Митина Н.Г. История и философия искусства. Учебное пособие. – Москва: Директ-Медиа, 2018.
8. Можнягин С.Е. «Массовое искусство» – против масс. – Москва: Знание, 1969.
9. Открытая лекция шведского модельера Рикарда Линдквиста «Кинетическое конструирование одежды», 3 октября 2019 г. / СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Режим доступа: <https://www.ghpa.ru/en/bukhgalteriya/item/otkrytaya-lekciya-shvedskogo-modelera-rikarda-lindkvista-kineticheskoe-konstruirovanie-odezhdy> (дата обращения: 17.09.2024)
10. Lindqvist R. Kinetic Garment Construction: Remarks on the Foundations of Pattern Cutting. – Borås: The University of Borås, 2015.
11. Myers B.S. Encyclopedia of World Art. Vol. 16. Supplement: World art in our time. – New York: McGraw-Hill, 1959.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бастов Г.А. Применение принципов формообразования бионических структур в одежде и аксессуарах костюма // Костюмология. 2019. № 1. Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/05IVKL119.pdf> (дата обращения: 12.12.2024).
2. Барбьер Д. Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело – Москва: Новое литературное обозрение, 2022.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – Москва: Рипол классик, 2021.
4. Деменкова А.Б., Петушкова Г.И. Трансформативное формообразование в дизайне костюма. Дизайн головных уборов. – Москва: URSS, 2019.
5. Курбатова М.А. Дизайн и технологии бесшовного формообразования: проектирование монолитной формы одежды на основе fdm-печати: автореферат дис. ... канд. тех. наук: 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн. Тольятти, 2021.
6. Курбатова М.А. Дизайн и технологии кинетической формы костюма с коммуникационной функцией // Архитектон: известия вузов. 2020. № 2 (70). Режим доступа: http://archvuz.ru/2020_2/18 (дата обращения: 12.12.2024).
7. Курбатова М.А. Концептуальная модель интегрального формообразования костюма // Дизайн и технологии. 2018. № 68 (110). С. 29-37.
8. Литов А.Н. Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. – Москва: ИФ РАН, 2006. – С. 144-162.
9. Макарова Т.Л., Литвинова Е.А. Бионические формы в авангардных коллекциях современных дизайнеров // Костюмология. 2021. Т. 6. № 4. Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/20IVKL421.pdf> (дата обращения: 12.12.2024).
10. Музалевская Ю.Е. Деконструктивизм как способ художественно-эстетического выражения в вестиментарной моде // Общество: философия, история, культура. 2023. № 8 (112). С. 71-75. <https://doi.org/10.24158/fik.2023.8.9>

11. Петушкова Г.И. Симметрия в программированном формообразовании модного костюма (на примере одежды): автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06 – Техническая эстетика. – Москва, 1992.
12. Петушкова Г.И. Трансформативное формообразование в дизайне костюма. – Москва: Ленанд, 2015.
13. Петушкова Г.И., Басыйрова А.С. Дизайн костюма: кинетическое формообразование // Костюмология. 2019. № 2. Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/08IVKL219.pdf> (дата обращения: 12.12.2024).
14. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 35-53.
15. Тульчинский Г.Л. Тело свободы: ответственность и воплощение смысла. Философско-семиотический анализ. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2019.
16. Усачева О.В., Бастов Г.А. Бионико-кинетическое формообразование в цифровом дизайне костюма // Сб. научных трудов Международного научно-технического симпозиума «Современные инженерные проблемы в производстве товаров народного потребления» IV Международного Косыгинского Форума «Проблемы инженерных наук: формирование технологического суверенитета». – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2024. – С. 245-248.
17. Цветкова Н.Н. Новые формы текстиля и особенности их использования в современном дизайне // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2008. № 177. – С. 137-142.
18. Шапиро Б.Л. Мода, искусство и художественная практика: историография взаимоотношений // Артикульт. 2024. № 53 (1). С. 5-12.
19. Шапиро Б.Л., Неволлина О.С. Кинетические свойства конструкции кринолина // Костюмология. 2024. Т. 9. №1. Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/19IVKL124.pdf> (дата обращения: 15.12.2024).
20. Эпштейн М.Н. Философия тела // Эпштейн М.Н. Философия тела. Тульчинский Г.Л. Тело свободы. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. – С. 9-195.
21. Nicholson P.T., Shaw I. (ed.). *Ancient Egyptian Materials and Technology*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
22. Popper F. *Origins and Development of Kinetic Art*. – New York: New York Graphic Society, 1968.
23. Snider D.J. *Music and the Fine Arts: A Psychology of Aesthetic*. – New York: Sigma Publishing Company, 1913.
24. Snider D.J. *Social Institutions in Their Origin, Growth, and Interconnection, Psychologically Treated*. – New York: Sigma Publishing Company, 1901.

SOURCES

1. *Al'ternativnye podhody k sozdaniyu odezhdyy. Kineticheskoe konstruirovaniye* [Alternative approaches to garment design. Kinetic design]. Available at: https://isew.online/kinetic_garment_theory/ (accessed: 17.12.2024) (in Russian)
2. Danilova O.N., Sheromova I.A., Eremina A.A. *Arhitektonika ob'emnykh form. Uchebnoye posobie* [Architectonics of volumetric forms. Textbook]. Vladivostok, VGUJeS, 2005. (in Russian)
3. Ermilova D.Ju. *Istorija domov mody. Uchebnoye posobie* [History of Fashion Houses. Textbook]. Moscow, Akademija, 2003. (in Russian)
4. Gracheva A.G. *Issey Miyake: Poet odezhdyy* [Issey Miyake: The Poet of Clothes]. Moscow, Jetera, 2014. (in Russian)
5. Kolejchuk V.F. *Kinetizm* [Kineticism]. Moscow, Galart, 1994. (in Russian)
6. Lindqvist R. *Kinetic Garment Construction: Remarks on the Foundations of Pattern Cutting*. Borås, The University of Borås, 2015.
7. Mitina N.G. *Istorija i filosofija iskusstva. Uchebnoye posobie* [History and Philosophy of Art. Textbook]. Moscow, Direkt-Media, 2018. (in Russian)
8. Mozhnjagun S.E. "Massovoe iskusstvo" – protiv mass ["Mass art" is against the masses]. Moscow, Znanie, 1969. (in Russian)
9. Myers B.S. *Encyclopedia of World Art. Vol. 16. Supplement: World art in our time*. New York, McGraw-Hill, 1959.
10. *Otkrytaja lekcija shvedskogo model'era Rikarda Lindkvista "Kineticheskoe konstruirovaniye odezhdyy", 3 oktjabrja 2019 g. / SPGHPA im. A.L. Stiglicha* [Open lecture by Swedish fashion designer Rickard Lindqvist 'Kinetic Design of Clothing', 3 October 2019 / Saint Petersburg state art and industrial Academy named after A. L. Stieglitz] Available at: <https://www.gpha.ru/en/bukhgaleriya/item/otkrytaja-lekcija-shvedskogo-modelera-rikarda-lindkvista-kineticheskoe-konstruirovaniye-odezhdy> (accessed: 17.09.2024) (in Russian)
11. Zherdev E.V. *Arhitekturno-dizajnerskoe proektirovanie: metafora v dizajne. Uchebnoye posobie* [Architectural design: metaphor in design. Textbook]. Moscow, Jurajt, 2021. (in Russian)

REFERENCES

1. Barb'eri D. *Kostjum kak chast' scenicheskogo dejstva: material'nost', kul'tura, telo* [Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. (in Russian)
2. Bastov G.A. "Primenenie principov formoobrazovaniya bionicheskikh struktur v odezhde i aksesuarah kostjuma" [The application of the principles of forming bionic structures in clothing and accessories, costume]. *Kostjumologija*. 2019. No 1. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/05IVKL119.pdf> (accessed: 12.12.2024). (in Russian)
3. Bodrijjar Zh. *Simvolicheskij obmen i smert'* [Symbolic exchange and death]. Moscow, Ripol klassik, 2021. (in Russian)
4. Cvetkova N.N. "Novye formy tekstilja i osobennosti ih ispol'zovanija v sovremenom dizajne" [New forms of textiles and peculiarities of their use in modern design]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2008. No 177. P. 137-142. (in Russian)
5. Demenkova A.B., Petushkova G.I. *Transformacionnoe formoobrazovanie v dizajne kostjuma. Dizajn glavnykh uborov* [Transformative shaping in costume design. Design of headaddresses]. Moscow, URSS, 2019. (in Russian)
6. Jepshtejn M.N. "Filosofija tela" [Philosophy of the body]. Jepshtejn M.N. *Filosofija tela*. Tul'chinskij G.L. *Telo svobody*. Saint Petersburg, Aleteja, 2006. P. 9-195. (in Russian)
7. Kurbatova M.A. *Dizajn i tehnologii besshovnogo formoobrazovaniya: proektirovanie monolitnoj formy odezhdyy na osnove fdm-pechati: avtoreferat dis. ... kand. teh. nauk: 17.00.06 – Tehnicheskaja jestetika i dizajn* [Design and technologies of seamless shaping: design of monolithic form of clothes on the basis of fdm-printing: abstract of the dissertation of candidate of technical sciences: 17.00.06 – Technical aesthetics and design]. Tolyatti, 2021. (in Russian)
8. Kurbatova M.A. "Dizajn i tehnologii kineticheskoy formy kostjuma s kommunikacionnoj funkciej" [Kinetic costume design and technology with a communication function]. *Arhitekton: izvestija vuzov*. 2020. No 2 (70). Available at: http://archvuz.ru/2020_2/18 (accessed: 12.12.2024). (in Russian)
9. Kurbatova M.A. "Konceptual'naja model' integral'nogo formoobrazovaniya kostjuma" [Conceptual model integrated formation of costume]. *Dizajn i tehnologii*. 2018. No 68 (110). P. 29-37. (in Russian)
10. Lipov A.N. "Optiko-kineticheskoe iskusstvo. Poiski novyx tipov formoobrazovaniya" [Optico-kinetic art. Search for new types of form formation]. *Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*. Vyp. 2. Moscow, IF RAN, 2006. P. 144-162. (in Russian)
11. Makarova T.L., Litvinova E.A. "Bionicheskie formy v avangardnykh kolekcijah sovremennykh dizajnerov" [Bionic shapes in avant-garde collections of modern designers]. *Kostjumologija*. 2021. T. 6. No 4. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/20IVKL421.pdf> (accessed: 12.12.2024). (in Russian)

12. Muzalevskaja Ju.E. "Dekonstruktivizm kak sposob hudozhestvenno-jesteticheskogo vyrazhenija v vestimentarnoj mode" [Deconstructivism as a Way of Artistic and Aesthetic Expression in Vestigial Fashion]. *Obshchestvo: filosofija, istorija, kul'tura*. 2023. No 8 (112). P. 71-75. <https://doi.org/10.24158/fik.2023.8.9> (in Russian)
13. Nicholson P.T., Shaw I. (ed.). *Ancient Egyptian Materials and Technology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
14. Petushkova G.I. *Simmetrija v programmirovannom formoobrazovanii modnogo kostjuma (na primere odezhdy): avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedenija: 17.00.06 – Tehnicheskaja jestetika* [Symmetry in the programmed shaping of fashionable costume (on the example of clothes): abstract of the dissertation of Doctor of Art History: 17.00.06 – Technical Aesthetics]. Moscow, 1992. (in Russian)
15. Petushkova G.I. *Transformacionoe formoobrazovanie v dizajne kostjuma* [Transformative shaping in costume design]. Moscow, Lenand, 2015. (in Russian)
16. Petushkova G.I., Basyrova A.S. "Dizajn kostjuma: kineticheskoe formoobrazovanie" [Costume design: kinetic shaping]. *Kostjumologija*. 2019. No 2. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/08IVKL219.pdf> (accessed: 12.12.2024). (in Russian)
17. Popper F. *Origins and Development of Kinetic Art*. New York, New York Graphic Society, 1968.
18. Shapiro B.L. "Moda, iskusstvo i hudozhestvennaja praktika: istoriografija vzaimootnoshenij" [Fashion, art and arts practice: a historiography of their relationships]. *Articult*. 2024. No 53 (1). P. 5-12. (in Russian)
19. Shapiro B.L., Nevolina O.S. "Kineticheskie svojstva konstrukcii krinolina" [Kinetic properties of crinoline design]. *Kostjumologija*. 2024. T. 9. No 1. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/19IVKL124.pdf> (accessed: 15.12.2024). (in Russian)
20. Snider D.J. *Music and the Fine Arts: A Psychology of Aesthetic*. New York, Sigma Publishing Company, 1913.
21. Snider D.J. *Social Institutions in Their Origin, Growth, and Interconnection, Psychologically Treated*. New York, Sigma Publishing Company, 1901.
22. Tul'chinskij G.L. "Slovo i telo postmodernizma. Ot fenomenologii nevmenjaemosti k metafizike svobody" [The Word and the Body of Postmodernism. From the phenomenology of insanity to the metaphysics of freedom]. *Voprosy filosofii*. 1999. No 10. S. 35-53. (in Russian)
23. Tul'chinskij G.L. *Telo svobody: otvetstvennost' i voploshhenie smysla. Filosofsko-semioticheskij analiz* [The body of freedom: responsibility and the embodiment of meaning. Philosophical and semiotic analysis]. Saint Petersburg, Aleteija, 2019. (in Russian)
24. Usacheva O.V., Bastov G.A. "Bioniko-kineticheskoe formoobrazovanie v cifrovom dizajne kostjuma" [Bionic-kinetic shaping in digital costume design]. *Sbornic nauchnyh trudov Mezhdunarodnogo nauchno-tehnicheskogo simpoziuma «Sovremennye inzhenernye problemy v proizvodstve tovarov narodnogo potreblenija» IV Mezhdunarodnogo Kosygin'skogo Forumu «Problemy inzhenernyh nauk: formirovanie tehnologicheskogo suvereniteta»*. Moscow, RGU im. A.N. Kosygina, 2024. P. 245-248. (in Russian)