

М. В. Кирьянов

Социокультурный контекст динамики формообразования в моде 1970-х гг.

В статье анализируется влияние социокультурных и иных изменений на динамику формообразования одежды через популяризацию или появление того или иного стиля в 1970-е гг.

Ключевые слова: мода, форма одежды, социокультурный контекст, стили одежды.

M. V. Kiryanov

Social and Cultural Context of Form-Making Dynamics in the Fashion of 1970-s

In the article is analyzed the influence of social and cultural and other changes on clothes form-making dynamics by means of popularization or appearance of this or that style in 1970-s.

Keywords: fashion, form of clothes, social and cultural context, styles of clothes.

Культура постоянно изменяется в зависимости от изменений, происходящих в экономической, социальной и политической сферах. На основе анализа изменений, произошедших в 1970-х гг., мы считаем возможным установить, насколько данные изменения влияют на такую сферу культуры, как мода, а точнее на появление новых стилевых тенденций в одежде.

Начало 70-х гг. XX в. характеризовалось повышенной социальной напряженностью. Большая часть общества стремилась к свободе самовыражения, проявляя протест против любых ограничений. Подобные настроения стали предпосылкой к формированию новых контркультурных движений. Таким, в частности, стало движение «хиппи», субкультуры «панк», «панк-рок» [1]. Распространение подобных социокультурных тенденций происходило постепенно, и если в США движение «хиппи» зародилось еще в 1960-х гг., то в СССР, например, оно стало актуальным лишь в 1972–1973 гг. В данном случае интегрирующим фактором послужил не социальный статус определенной группы людей, а общая идея, основанная на принципе свободолюбия, антигомофобии, нигилизма, анархизма, антимилитаризма, антикапитализма, антирасизма, антисексизма и антinationализма. Формирование новых культурных ценностей происходило на основе принципа отрицания, что привело к появлению таких понятий, как *антиискусство*, *антимода*, *антивкус*.

Мода как культурный феномен всегда взаимосвязана с различными сферами экономической, политической и социальной направленности. Данный аспект обуславливает ее мультисеманти-

ческий характер, выражающийся в постоянном заимствовании и подражании изменчивой социальной и культурной структуры общества. Любые изменения, происходящие в различных сферах человеческой деятельности, так или иначе влияют на изменение моды. Следовательно, для анализа моды определенного периода необходимо исследовать социокультурные факторы, которые потенциально могли оказать воздействие на ее изменения.

Отличительными признаками социокультурного контекста 1970-х гг. стало усиление феминистического движения, агрессивно добивавшегося равноправия для женщин, а также появление социальных групп, выражавших социальный протест посредством не только особого способа поведения, но и выбора особой формы одежды как фактора, выражающего индивидуальную социокультурную позицию.

Через скандалов в политике (Уотергейтский скандал и последующая досрочная отставка президента США Р. Никсона), в экономике (война на Кипре, повлекшая стремительный рост цен на энергоресурсы, высокая инфляция в США и снижение темпов экономического роста в этой стране, повлекшие падение курса доллара, результатом чего стало начало экономического кризиса в 1971 г.) предопределили переход от индустриального типа общества к постиндустриальному. Подобные изменения послужили толчком для изменения социокультурной сферы, а значит, и многих направлений искусства.

В 1970-е гг. по всему миру произошло более 150 вооруженных конфликтов, среди которых го-

сударственные перевороты в Аргентине, Боливии и Сирии (1970), 3-я Индо-пакистанская война (1971), военные перевороты в Афганистане, Чили, Тайланде и Греции (1973), французская интервенция в Чад и Заир (1978), гражданская война в Сальвадоре и Советско-афганская война (1979) [2]. В обществе стали активно проявлять свою позицию как агрессивно настроенные (профашистские, террористические), так и антивоенные группировки, выступающие против использования химического оружия, а также атомных и водородных бомб. Ярко выраженная военная направленность эпохи была сразу перенята модой вследствие ее универсального характера, что подтверждается работами Р. Барта «Система моды» (1967) и Ж. Бодрийара «Система вещей» [3]. В результате, наиболее популярным стилем стал «**милитари**», который отражал специфические настроения этого десятилетия.

Итак, в 1970-е гг. наиболее популярным становится стиль милитари (маркеры стиля: цветовая гамма – хаки, земляные оттенки; фасоны – вариации униформы, вроде шинелей, френчей, или использование специальной символики вроде эплет; обувь – высокая на толстой подошве). Он начал формироваться еще в середине 1960-х гг., когда началась война во Вьетнаме (1964–1975) и молодежь стала носить одежду, стилизованную под военную униформу в знак протеста военным действиям. Стоит отметить, что в это время антимилитаристская позиция социума сильно повлияла на изменение формы одежды в 1970-е гг. Наибольшее влияние на популяризацию этого стиля оказала субкультура скинхедов. Дизайнеры использовали виды и элементы военной униформы для создания повседневной одежды.

Мода этого десятилетия впервые уравнила права потребителя и создателя, превратив их в единый индустриальный механизм процесса стандартизации и, как следствие, подавления творческого потенциала самого творца [4]. Появление множества тенденций и стилей

– **фольклорного** (маркеры стиля: цветовая гамма – естественные природные оттенки; фасоны – модернизированные вариации национальной одежды свободного покроя с использованием декоративных элементов кружева и тесьмы; обувь – на плоской подошве, чаще всего полуоткрытая);

– **спортивного** (маркеры стиля: цветовая гамма – яркие, чистые цвета; фасоны – преимущественно трикотажные модели шорт, маек, костюмов; обувь – кеды, кроссовки и чешки);

– **диско** (маркеры стиля: цветовая гамма – яркие, блестящие оттенки различных цветов; фасоны – преимущественно модели из эластичных

тканей с ярко декоративной отделкой; обувь – может быть как на плоской подошве, так и на невысоком каблучке) (См. Приложение),

– **милитари** и других в 1970-х гг. только подтверждало вышеописанный процесс развития идеи множественности, на основе унификации.

В связи со сложной экономической ситуацией форма одежды становится лаконичной. Чаще всего дизайнеры отказываются от излишнего декора или нефункциональных деталей. Ансамбли одежды комплектуются в зависимости не от стиля, а от функционального назначения. Наиболее распространенным в это время становится «**диффузный стиль**», популяризации которого изначально способствовала субкультура хиппи. Первым дизайнером, который начал создавать модели в этом стиле, стал Кензо Такада, соединивший элементы национального японского костюма (кимоно) с каноническими европейскими моделями. Впоследствии данный стиль уже развивали европейские дизайнеры Джорджио Армани и Пьер Карден. Кензо Такада специально деформировал свою одежду таким образом, что создавалась новая, в некоторых случаях атрофированная конструкция формы одежды. Именно Такада стал основоположником стиля *деконструктивизм*, который впоследствии развивался на протяжении последних трех десятилетий XX в. работах Вивьен Вествуд, Кристиана Лакруа, Рафа Симонса, Еджи Ямамото и других дизайнеров.

Тенденция к созданию наиболее упрощенной, но при этом функциональной одежды привела к популяризации комплектования ансамблей одежды, что можно было наблюдать посредством популярных в 1970-е гг. американских каталогов "KWIK SEW", "Simplicity" или "McCall's". Уже в первой половине 1970-х гг. формируется стиль *минимализм*, характеристиками которого стали лаконичность формы, отсутствие декора и функциональность каждой детали (фурнитуры) и элемента.

Минимализм (маркеры стиля: цветовая гамма – монохромные цвета (черный, серый, белый) или пастельные оттенки (бордовый, темно-синий, травянисто-зеленый); фасоны – лаконичные формы при отсутствии видимых застежек и декоративной отделки) являл собой естественную реакцию на «разнузданность», главенствовавшую в 60-е гг. XX в., которая выражалась в сексуальной революции, освобождении от воинской повинности и других способах и видах раскрепощения общества. Минимализм и универсальность стали равноценными понятиями, которые нивелировали семантику любого продукта творческой реализации. Принцип универсальности, выраженный в созда-

нии универсальных по форме моделей одежды (моду на них ввел Р. Холстон), впоследствии трансформировалась в продукцию массового потребления. Одежда стала производиться по единым лекалам и стандартным размерам, что обуславливало универсальный принцип постмодернистского подхода модных тенденций. При этом универсальность нивелировала половую идентификацию посредством использования в одежде одинаковых элементов и создания моделей одежды, которые могли носить как мужчины, так и женщины. Результатом данных изменений, последовавших за устранением гендерного разграничения через специфические элементы одежды, стала популяризация **стиля «унисекс»** (маркеры стиля: цветовая гамма не нормирована; фасоны не указывают на конкретный пол человека, преимущественно используются джинсы, брюки, шорты; обувь – угги, мокасины, кеды). Его появление связано, прежде всего, с ориентацией производителей на массовое производство. Модельеры создавали более лаконичные, простые модели, которые можно было легко запустить в производство и продать наибольшему количеству людей. В результате стиль «унисекс» становится апогеем развития принципа универсальности. Безусловно, не только ориентация на массовое производство сыграла роль в изменении принципа создания особых форм одежды, этому способствовали и социальные изменения, выразившиеся в усиливающемся феминистическом движении. Женщины требовали равноправия с мужчинами и хотели культивировать такой же образ жизни. Это стремление выражалось и в моде, когда женщины стремились носить схожую с мужчинами одежду.

В 1970-х гг. форма одежды стала более упрощенной, что привело к некоему сближению социальных статусов различных групп людей. Она стала отвечать принципу универсальной объединяющей субстанции, которая создала вакуум социальной стабильности посредством новой структуры единого стандарта, выражающийся в простой форме, созданной из общедоступных материалов.

В это же десятилетие популярным становится стиль **«ретро»**, что обусловлено закономерностями развития моды в целом и формообразования, в частности. При создании одежды дизайнеры совмещают ретроспективные и новаторские идеи. Таким образом, новый виток развития формы создается на основе сравнения и переосмысления прежних идеалов и ценностей. Кроме того, мы можем говорить о том, что таким образом принцип деструкции, который был популярен в последние три десятилетия XX в., используется в

качестве разрушения идеалов прошлого, для создания новой формы. Причем актуализация ретро-стиля в 1970-е гг. была направлена как раз на создание новой формы на основе аналогов одежды 1930–1940-х гг. (примером могут послужить коллекции Карла Лагерфельда, Лоры Эшли, Оззи Кларка, Билла Гибба и Джин Мюир – см. рис. 1). Впоследствии актуализированный фольклорный стиль был использован для изменения декора одежды и аксессуаров.



Рис. 1. Модели Оззи Кларка (Ossie Clark)

Однако актуализация стиля ретро связана не только с закономерностью переработки тех или иных форм по прошествии определенного времени, но и с влиянием продуктов творческой деятельности человека в других направлениях искусства. Например, на популяризацию стиля «ретро» во многом повлиял кинематограф. Среди наиболее популярных фильмов этого периода можно назвать «Кабаре» (1972), «Великий Гэтсби» (1974) и «Убийство в Восточном экспрессе» (1974).

Постепенно стиль «ретро» трансформировался в так называемый **«фольклорный стиль»** (маркеры стиля: цветовая гамма – определяется цветовой гаммой, используемой в национальном costume того или иного народа; фасоны – ориентированы на формы, популярные в различных этнических группах, используются элементы национального костюма и декора), который ориентировался на фасоны крестьянской одежды с этническими мотивами. Примером может послужить обращение дизайнеров к культуре стран с наиболее богатой этнической самобытностью одежды самых бедных слоев населения. Например, еще в конце 1960-х гг. английский модельер Зандра Роудс создала коллекцию «Украина, шевроны и шали», а уже в начале 1970-х коллекцию «Мексика, сомбреро и опахала».

Ив Сен-Лоран создал в 1976 г. коллекцию под названием «Стиль благородной крестьянки». Постепенно стала формироваться мода на натуральные ткани (хлопок, лен), а также декоративную отделку в виде макраме, вышивки, кружева, лоскутной техники. Таким образом, создавалась мода на изделия, сделанные своими руками, или «лоу-

тек» [5]. Вместо флуоресцентных расцветок начала 70-х обретают популярность постельные оттенки, а геометрическая брутальность сменилась деликатным орнаментом (опарт), который часто использовался для декорирования крестьянских одежд (см. рис. 2).



Рис. 2. Обложка каталога "McCall's"



Рис. 3. Пончо. 1975 г.

В данном случае индивидуальность в одежде вовсе не заменяет массовый подход при ее создании, мнимый рукотворный стиль становится способом апелляции к традициям прошлого, но при этом его механическое тиражирование превращает этнический характер в вид массовой потребности.

Отметим, что этническая направленность в одежде была взаимосвязана со стилем «минимализм», так как большинство заимствованных форм одежды отличалось простотой, будь то кимоно, сари, пончо или саронг. Большинство форм были заимствованы в Европе и Америке из культуры восточных стран. На фотографиях мы можем видеть популярные в 1970-х гг. пончо (poncho) (см. рис. 3).

Пончо являются традиционной латиноамериканской верхней одеждой в форме большого прямоугольного или квадратного полотна с отверстием для головы посередине. Считается, что изначально такая форма одежды придумана индейцами в Чили, а затем популяризована модельерами в конце 1960-х, 1970-х гг. Популярность такой формы обуславливалась простотой ее ношения и раскроя полотна. При этом такая форма была доступна (как в плане создания собственными руками, так и в плане приобретения) для большинства людей, что обусловило ее массовую популярность. Кроме того, стоит отметить, что популяризация геометрической формы одежды, а также лаконичных орнаментов напрямую связана не только со

стилем «минимализм», но и со стремлением людей носить вещи новой формации, на основе достижений прошлых лет.

Анализ различных модных течений позволяет выявить три основных способа их развития.

1. *Интенсивное развитие* происходит за счет более эффективного использования того же объема ресурсов. В данном случае подразумевается стиль минимализм, при использовании которого дизайнеры работали с минимальным набором материалов, делая одежду более универсальной и в то же время функциональной. Вторым видом развития можно считать экстенсивный подход с привлечением дополнительных ресурсов. Под данный тип развития моды подпадают фольклорный и диффузный стили, где используются формы, заимствованные из исторических костюмов различных стран, причем способ их объединения может быть многоуровневым. В основе третьего типа развития моды – инновационный принцип, когда дизайнеры создают новые формы одежды на основе или в сочетании с формами, разработанными ранее, но впоследствии переработанными (например, стиль ретро).

Благодаря образованию различных субкультур, выразивших свою позицию не только через особый тип поведения, но также с помощью создания специфического образа, новые тенденции и правила стали образовываться стихийно. Уличная мода стала оптимальным полем для экспериментов, где создавались новые стили оформления

внешнего вида одежды. В этих условиях спонтанное смешение различных видов одежды, аксессуаров и обуви привело к образованию так называемого **диффузного стиля**. В результате можно сделать вывод, что основным в создании новой структуры формы стал игровой принцип. В данном случае он обусловил спонтанный, часто несмысленный подбор элементов одежды, ее видов, а также аксессуаров. Появление так называемого диффузного стиля также обусловлено игровой логикой смешения разнообразных, не сочетающихся между собой стилей.

Основным принципом создания новой формы одежды стало ее разрушение или деструкция. Данный принцип выражался как через отторжение гармонии формы (что повлекло создание авангардных решений), так и через нарушение ее целостности. Если гармония формы искажалась посредством свободного смешения различных стилей, то целостность нарушалась изменением принципа соединения и оформления частей определенных видов одежды. Деструктивный принцип стал популярным благодаря кризисной социальной, экономической и политической ситуации в Европе и США, что обусловило появление субкультур, которые оказали значительное влияние на моду 70-х гг. XX в.

Основные характеристики формы, определяющие ее внешний вид, постоянно корректировались со стороны масс и дизайнеров, которые заимствовали идеи, рожденные в массах. В результате уличная мода стала не только олицетворением моды этого десятилетия, но и фундаментом формирования тенденций, которые появлялись в сфере не Высокой моды, а так называемой **Fast Fashion** (Быстрой моды). Таким образом, изменения в моде формировались снизу вверх, а не наоборот, как это было в первой половине XX в.

Одной из главных тенденций этого десятилетия можно назвать изменение геометрических параметров абриса формы. Модельеры использовали лаконичные формы, ориентируясь на простые геометрические фигуры. Данные изменения были обусловлены не только экономическим кризисом, который способствовал популяризации наиболее дешевых вещей, не отличающихся изысканными дизайнерскими решениями, но также стремлением к использованию натуральных тканей вроде хлопка и льна, которые имели значительно меньшую стоимость, чем другие ткани вроде жаккарда или бархата.

Принцип влияния внешних факторов на изменение формы одежды и ее стилистики можно проследить на примере возникновения **стиля минимализм** и его последующей трансформации. Так, изначально стиль минимализм появился в музыке, а затем стал постепенно распространяться на другие виды искусства, таким образом, объединив их едиными правилами и стандартами. Одновременно проблемы в экономике порождали тенденцию уменьшения количества используемых тканей при пошиве одежды, а также замены натуральных материалов на искусственные аналоги. Например, популяризация искусственного меха была вызвана не пропагандистской деятельностью субкультуры хиппи, а принципом экономии на себестоимости моделей одежды из этого вида материала.

Модельеры, в частности Холстон, под влиянием всех вышеупомянутых факторов лишь следовали тенденции развития не только других видов искусств, но и экономическим реалиям. Таким образом, процесс возникновения того или иного стиля находится в подчинительном положении.

Можно сделать выводы о том, что мода на минимализм в результате повлияла на создание социальной стабильности на фоне нестабильной экономической ситуации. За счет упрощения формы одежды произошло сближение социальных статусов различных групп людей. В результате форма одежды оказала влияние на социальную сферу за счет изменения на визуальном уровне абриса внешнего вида одежды. Таким образом, лаконичность формы одежды привела к созданию некоего подобия униформы для различных классов, формируемой из соответствующих по форме элементов, которые различались лишь способом их объединения в комплект, а также качеством используемых материалов.

Примечания

1. Steele, V. Fashion: Yesterday, Today and Tomorrow // The Fashion Business. Theory, Practice, Image. Ed. by N. White and I. Griffiths. Oxford – N. Y., 2000, pp. 7–20, p. 12–13.
2. См.: История войн: т. 2, 3. – М.: Зевс, 1997.
3. См.: Barthes, R. *Système de la mode*. – Paris, 1967; Бодрийар, Ж. Система вещей. – М., 2001.
4. См.: Хоркхаймер, М.; Адорно, Т. В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М. – СПб., 1997.
5. Зелинг Ш. *Мода. Век модельеров 1900–1999*. Изд. Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000. – С. 413.