

*Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2024. № 2 (79). С. 113–123.*  
*THE CASPIAN REGION: Politics, Economics, Culture. 2024. Vol. 2 (79). P. 113–123.*

Научная статья

УДК 7.01

doi: 10.54398/1818510X\_2024\_2\_113

#### ТАКТИЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА В ВЕСТИМЕНТАРНОЙ МОДЕ

**Музалевская Юлия Евгеньевна**

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий  
и дизайна, г. Санкт-Петербург, Россия  
muz-yuliya@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-1139-9725>

**Аннотация.** Вестиментарная мода, создающая художественные образы человека, руководствуется эстетической значимостью организованности костюма. Однако костюм как наиболее близкая к телу человека оболочка требует обеспечения комфортности существования его обладателя. В этом отношении важны тактильные ощущения, т. е. ощущения прикосновения и давления, возникающие на поверхности кожи. Развитие тактильной эстетики, сущность которой заключается в сочетании красоты и пользы, не происходило на протяжении долгого исторического времени, поскольку существовало пренебрежительное отношение к осязанию как низшему из чувств. Тактильности как элементу осязательности принадлежит особая роль в области вестиментарной моды, где чувство собственного Я возникает из нашего чувственного бытия в мире, т. е. осязание, наряду с визуальностью, определяет степень эстетического. Искусство XX в. в практическом опыте обращалось к тактильности, наибольший вклад в «подчинение глаз контролю осязания» внесён художниками-конструктивистами Советской России в 1920-х гг. во главе с В. Е. Татлиным. В настоящее время осязательная эстетика, фундируемая эстетико-философскими концепциями XX в., в полной мере обогащает современную художественную практику.

**Ключевые слова:** осязание, тактильность, эстетика, оптикоцентризм, праксимальные чувства, вестиментарная мода, костюм, гигиена, текстиль, телесность

**Для цитирования:** Музалевская Ю. Е. Тактильная эстетика в вестиментарной моде // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2024. № 2 (79). С. 113–123. [https://doi.org/10.54398/1818510X\\_2024\\_2\\_113](https://doi.org/10.54398/1818510X_2024_2_113).



Это произведение публикуется по лицензии Creative Commons “Attribution” («Атрибуция») 4.0 Всемирная.

#### TACTILE AESTHETICS IN VESTIGIAL FASHION

**Yuliya E. Muzalevskaya**

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, St. Petersburg,  
Russia  
muz-yuliya@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-1139-9725>

**Abstract.** Vestigial fashion, which creates artistic images of a person, is guided by the aesthetic significance of the organization of the costume. However, the suit, as the shell closest to the human body, requires ensuring the comfort of its owner's existence. In this regard, tactile sensations are important, that is, sensations of touch and pressure arising on the surface of the skin. The development of tactile aesthetics, the essence of which lies in the combination of beauty and benefit, has not occurred for a long time historically, since there was a disregard for touch as the lowest of the senses. Tactility as an element of tactility has a special role in the field of vestigial fashion, where the sense of self arises from our sensual existence in the world, that is, touch, along with visual, determines the degree of aesthetic. The art of the twentieth century turned to tactility in practical

experience, the greatest contribution to the “subordination of the eyes to the control of touch” was made by constructivist artists of Soviet Russia in the 1920s, led by V. E. Tatlin. Currently, tactile aesthetics, based on aesthetic and philosophical concepts of the twentieth century, fully enriches modern artistic practice.

**Keywords:** touch, tactility, aesthetics, opticocentrism, proximal feelings, vestigial fashion, costume, hygiene, textiles, physicality

**For citation:** Muzalevskaya Yu. E. Tactile aesthetics in vestigial fashion. *Kaspiyskiy region: politika, ekonomika, kultura* [The Caspian Region: Politics, Economics, Culture]. 2024, no. 2 (79), pp. 113–123. [https://doi.org/10.54398/1818510X\\_2024\\_2\\_113](https://doi.org/10.54398/1818510X_2024_2_113).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

### *Введение*

#### *Сенсорная организация человека*

Исследования, связанные с модой, неизбежно рассматривают в различных аспектах тело, являющееся естественной основой костюма. Однако телесным ощущениям, возникающим при соприкосновении с поверхностью одежды, не уделялось сколько-нибудь значительного внимания ни в функционировании моды, ни в научных трудах. Относительно недавно, в конце XIX в., женщина, чьё тело, деформированное корсетом в угоду сложившимся эстетическим идеалам женственности, испытывала неудобства, не могла дышать свободно, т. е. ощущения её тела при непосредственном воздействии раздражителя игнорировались. Эти выводы можно найти в истории костюма, которую описывают различные авторы, например, М. Н. Мерцалова, А. Дзеньковска-Козловска, Л. Кибалова, О. Гребнева М. Ламарова, (Иллюстрированная энциклопедия моды), Р. М. Кирсанова, М. Б. Романовская и др.

С разоблачением вреда, наносимого здоровью женщин уродливой модой, и были связаны реформы женского костюма. Инициатором реформы на основе требований гигиены в Британии выступил союз “Rational Dress Association”, основанный в 1881 г. Нововведения происходили при непосредственном участии английских врачей, выдвигавших требования облегчения веса одежды. Авторы реформаторского движения призывали к созданию форм и модификаций, предоставляющих телу возможность легко двигаться и не приносящих неприятных ощущений от соприкосновения с одеждой. Важным и принципиально новым изменением во второй половине XIX в. стало новое рациональное решение женского костюма – разделение его на две составляющие части, по принципу мужского костюма. Одна из них опиралась на плечевой пояс, вторая – на талию, т. е. произошло разделение опорно-конструктивной нагрузки [4, с. 37]. Реформы касались в основном женского костюма, поскольку в процессе эволюции мужской костюм к этому времени достиг рациональности и функционального удобства под благотворным влиянием физической активности. Одежда как первейшая, наиболее близкая к телу оболочка должна обеспечивать состояние динамического баланса человека и окружающей среды. Следовательно, посредством одежды человек обеспечивается комфортом, состоящим в том числе и из достижения телесно-чувственных ощущений. Тактильные и тактильно-визуальные характеристики костюма неразрывны, однако вестиментарная мода отдавала предпочтение визуальной составляющей костюма, оставляя без должного внимания тактильность.

Осязание как контакт тела человека и материала одежды имеет существенное значение для обладателя костюма. Тактильная эстетика – лишь одна из сторон многогранного процесса создания моды, но имеющая центральное значение в её структуре, отражающая психологию человека, регулирующая его действия как личности и субъекта эстетической деятельности. Она получила признание лишь с развитием научных представлений о сенсорной организации человека.

Понятие сенсорная организация человека, введённое выдающимся психологом современности Борисом Герасимовичем Ананьевым в 1960 г., отводит психическим процессам человека первостепенное значение для отражения объективной действительности. Его введение обусловлено развитием представлений о сенсорно-перцептивных процессах как наиболее важных проявлений природы человека. Ранее их относили к низшим психическим функциям, составляющим периферию субъекта. Наука и современное общество отдают должное сенсорной организации как основополагающему феномену жизнедеятельности человека, неразрывно связанному с глубинными составляющими структуры личности. В состав структуры сенсорной организации входит и общий состав чувственных образов, возникающих в результате ощущений и восприятия, составляющих начальную стадию процесса познания мира. Именно ощущения являются постоянным источником знаний об окружающей среде, они представляют собой простейший психический процесс, отражающий свойства предметов при непосредственном воздействии их на органы чувств.

*Степень изученности проблемы. Изменение отношения к понятию «чувства» в философских трудах разных эпох*

Западная модель чувств берёт начало в классическом определении Аристотеля, согласно которому у человека пять чувств: зрение, слух, осязание, обоняние, вкус [3]. Аристотель и Платон отводили первостепенное значение зрению и слуху, поскольку именно они считались носителями знания, способными служить разуму. «Чувства и разум – такая же пара для западной понятийной традиции, что и пара инь и ян для Востока», как дихотомия «мужское – женское» [10]. Западная философия, начиная от античности, на протяжении продолжительного исторического времени вплоть до XX в., разделяла чувства на дистанционные, к которым относилась зрение и слух, и проксимальные: осязание, обоняние и вкус, считавшиеся низшими по сравнению со слухом и особенно со зрением. Проксимальные чувства отвергались как наиболее близкие к телу, следовательно, недостойные быть источником знания; достойными же признавались те, для которых характерно восприятие на расстоянии, т. е. зрение и слух. Такая избирательность обусловлена сложившимся отношением к телесности, согласно которому принципиальное значение имеет единство духа и тела. Главенство отдавалось зрению как имеющему отношение к материи и духу. Но в то же время теория восприятия Аристотеля отдавала должное осязанию как комплексу ощущений, свойственных всем живым существам, а для человека – самым избранным из чувств. Самое непосредственное чувство – прикосновение – у Аристотеля трактуется как осуществление телом посредничества между миром материальным и душой.

Концепции внутренних чувств, выдвигаемые философией каждого исторического периода, фундированные парадигмой мировоззрения, сводились к признанию их важности, и время от времени демонстрировали возвраты к аристотелевскому пониманию осязания. Так, арабские философы, в частности Ибн Сина, пришли к выводу, что чувства, объединённые здравым смыслом, могут рассматриваться как образные, запоминающиеся и оценочные [1, с. 352]. В средневековой европейской философии идеи получили дальнейшее развитие. Среди них особенно важным представляется утверждение Фомы Аквинского о том, что «осязание является познающим», а «наиболее чувствительные плотью [обладающие хорошим осязанием] обладают и лучшими умственными способностями» [2, с. 55], т. е. был нанесён впервые удар по оптикоцентризму. XVIII век следовал аристотелевскому пониманию чувств и их модальностей. Иммануил Кант утверждал, что чувства осязания, вкуса и запаха могут быть проводниками приятных ощущений, но они не могут быть незаинтересованными, следовательно, не могут соотноситься с прекрасным [8]. Георг Вильгельм Фридрих Гегель в произведении «Философия духа» делит чувства на три класса. К первому он относит зрение, которое «есть чувство идеального, которое мы называем светом. Зрение – благороднейшее из чувств», хотя и оно несовершенно. Звук философ также относит к первому классу: «Звук есть полагание телесности во времени, движение, колебание тела в самом себе». Ко второму классу он относит обоняние

и вкус. Обоняние он связывает с восприятием тела в «абстрактном, простом, неопределённом процессе его улётучивания, или испарения; тогда как вкус относится, напротив, к реальному, конкретному процессу тела, ...химическим определённым сладкого, горького, щелочного, кислого и солёного». Вкус имеет «непосредственное соприкосновение с предметом, между тем для обоняния этого не требуется». Слух и зрение он ставит выше, поскольку этим чувствам нет необходимости в телесном контакте. К самому низшему, третьему классу Гегель относит только одно чувство, сосредоточенное в пальцах, – осязание, которое «есть конкретнейшее из чувств», его отличает «сущность в отношении к массивной реальности телесного» [6, § 401]. За проксимальными чувствами философ, вслед за И. Кантом, признавал способность являться источником удовольствий, но не трансцендентности искусства.

Философская мысль XIX в., обновленная учениями материализма, постановкой антропологической проблематики в центр внимания, появлением альтернативных рациональному форм осмысления бытия и человека, приходит к осмыслению ограниченности дуалистической эстетики. Присущее ей приравнение зрения к трансцендентности подвергается критике, осязание признаётся не только способом познания, но и моделью субъективности, в которой неразрывно связаны Я и Другой. Нельзя забывать и о значительном вкладе Ф. Ницше, который указывал на «чутьё, психологию оттенков и изгибов», находящий «вкус во всех хороших и даже незначительных вещах» [13] и признававший обонятельную форму знания.

Понятия: осязательный, тактильный, сенсорный, гаптический – вводились в научный оборот в разные времена как обусловленные трансформацией идей, послуживших их основанием. Тактильный анализатор как универсальный признавался вне зависимости от времени. Научное осмысление проблемы различения видов зрения – оптического и материального – пришло из естествознания XIX в., когда Алоиз Ригль в своих трудах противопоставил первое, ориентированное на пространство, второму как неиллюзорному, обозначенному термином «гаптическое зрение» [11]. Исходя из этого рождается понятие «тактильное сознание», его применение к пластическому искусству развивают Адольф фон Гильдебрандт и Бернард Беренсон.

Проблематика сенсорности как одной из важнейших составляющих в повседневной жизни человека в начале XX в. привлекает внимание и социологов. К ней обращается Георг Зиммель в «Очерке социологии чувств» (1912), где анализирует всю гамму чувств и изменяющиеся во времени роли зрения, слуха и обоняния. Тему продолжают исследовать Роберт Парк, Эрнест Берджесс. Углубленно, с цивилизационной точки зрения, подходит к данной проблематике историк Норберт Элиас, обращаясь в 1939 г. к анализу кодексов поведения, этикета и хороших манер, начиная с XVI по XIX в. В результате анализа им установлено, что на протяжении всего этого периода происходило усиление контроля над тактильностью, в частности над прикосновениями. В работе «О процессе цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования» им обоснован принцип «интериоризации эмоций» [18, с. 714].

Далее, в 1942 г., историк Люсьен Февр продолжает исследования темы, но уже с иной точки зрения, выдвигая представление [20] о сенсорных основах мышления, которые, по его мнению, с течением времени имеют свойство изменяться. Это мнение получило дальнейшее развитие в философской концепции Мориса Мерло-Понти, изложенной им в «Феноменологии восприятия» (1945). Он утверждал, что в силу своего «изначального единства» чувства вовлечены в акт восприятия. В связи с тем, что «проблема телесного, аспекты феноменологии тела стали одним из центральных направлений в аналитике XX века» [5, с. 300], получает признание и исходящая из свойств тела тактильность, вследствие этого происходит обновление эстетической теории и практики, которые отныне включают и осязание. Анализируя соотношение визуального и осязательного восприятия, Эдмунд Гуссерль, Мишель Фуко, М. Мерло-Понти в феноменологической концепции выдвигают идею недуалистической осязательной эстетики, в которой происходит переплетение субъекта и объекта зрения [10]. Отдавая должное и первостепенное значение оптическому зрению, Мерло-

Понти подчёркивает важность тактильного опыта, который «плотно прилегает к поверхности нашего тела, мы не можем его развернуть перед собой, он не становится полностью объектом» [12, с. 406]. Таким образом, восприятие наряду со зрением должно включать и осязательность, как одну из его составляющих.

Проблема актуализируется и переосмысливается философией деконструктивизма, теоретически обоснованного Жаком Дерридой, постструктурализма Жюль Делёза и многих других. Аристотелевский взгляд на осязание, согласно которому оно является посредником между материей и мышлением, подвергается ими критике, как и феноменологические убеждения. Осязаемые качества – цвет, запах, звук и пр. – соотносит с пониманием и классификацией вещей создатель школы структурализма Клод Леви-Стросс в труде «Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль» (1962). Исследования Г. Зиммеля, Л. Февра, Н. Элиаса, доказавшие эволюцию в использовании органов чувств, сложность анализа и перемен качества, привели к выводу о их подверженности социализации. Обращение к обозначенной проблематике социологов показало всю сложность и неоднозначность предмета изучения, принадлежащего одновременно и психологии, и философии, и социологии, а как оказалось позднее – и искусствоведению, что позволяет сделать вывод о его междисциплинарном характере. Эволюция изучения механизмов восприятия, свойственных сознанию и телу человека, обусловила возможность расширения темы за счёт обнаружения новых сторон чувств и восприятия, включения новых исследователей и подготовило почву для внедрения нового термина «сенсорика», включающего прежние тактильность, осязательность, но расширяющих их до культурного измерения действительности. Полемика философской среды способствовала продвижению понимания и переосмыслению способов восприятия, включения в практику и других его видов наряду со зрением. «Осязательность является тем допредикативным восприятием, на основе которого складывается опыт плотского освоения мира» [14, с. 57]. Ощущение вещей носит осмысленный характер, а опыт осязания является составной частью эмоциональной жизни человека, он вовлечён в его психологическую и духовную жизнь. Механизмы восприятия человека, обладающие, на первый взгляд, универсальностью, на самом деле осуществляют выражение аффектов восприятия, исторически и культурно обусловленных. Потенциал проксимальных чувств велик и, обладая важными, ещё неизученными модальностями, требует продолжения исследований как в контексте социальном, так и межкультурном. Так, ещё недостаточно изучены такие чувства, как обоняние и способность чувствовать вкус. Относящиеся к перцептивным способностям, вкус и запах играют важную роль в повседневной жизни. В противостоянии с визуальным опытом, т. е. связанным со зрением, опыт осязательный заявил о себе на фоне концепций телесного, в которых прозвучало «обращение к телу как феномену, осознание его права на существование» [5, с. 302]. В процессе эволюции человека происходит и расширение представлений о видах ощущений и их модальностях. В настоящее время их насчитывается уже одиннадцать видов, включающих наряду с пятью, известными изначально – зрительными, слуховыми, вкусовыми, обонятельными, осязательными, такие, как температурные, вестибулярные, двигательные или кинетические, вибрационные, болевые и интероцептивные. То есть система сенсорной организации расширяется, включая всё новые виды ощущений, формирующих человека об изменениях окружающей среды и её воздействии на органы чувств.

В случае воздействия на контактные рецепторы происходят тактильные ощущения. Фундамент тактильного искусства заложен футуристами в манифесте «Тактилизм», провозглашённом в 1909 г. Филиппо Томмазо Маринетти, и его эссе 1921 г. «Тактилизм». В ту пору тактильное искусство ещё не сформировалось как вид художественной деятельности, но футуристами предпринимались попытки его практического воплощения, как, например, в необычной композиции Умберто Боччиони «Слияние головы и тела» (1911 г.), сочетающей разнородные материалы – железо, фарфор, глину и даже женские волосы. Однако в этом авангардном направлении

искусства теоретических обоснований тактильности ещё не существовало, художники приходили к важным открытиям на основе присущей им высокоразвитой интуитивности. О высоко развитой художественной интуиции выдающихся творцов известно издавна и не требует доказательств, поскольку художественное чутьё не поддаётся логическому мышлению. Художниками – представителями футуристического направления был найден способ пластического воплощения образов, рождённых их воображением, движимых архетипами бессознательного и архетипами действий. Эта способность стимулировать тактильное сознание была высоко оценена в дальнейшем искусствоведами. Именно футуристы первыми обозначили свои эксперименты как «тактилизм», выразив собственные представления о нём в манифесте.

*Связь тактильного опыта с мужским и женским началом и его значимость для дизайна и эстетики вестиментарной моды.*

В результате пристального внимания и осмысления тактильности в философских дискурсах и их критике, она стала цениться в пространственных видах искусств (в частности, в декоративно-прикладном искусстве) и дизайне, т. е. там, где объекты стимулируют осязательные реакции. Так, например, текстиль, который является частью декоративно-прикладного искусства, напрямую связан с тактильностью, как во время создания произведений, когда руки чувствуют материал пряжи или волокон в процессе изготовления полотна, так и во время использования этих произведений, например костюма или его деталей.

Вестиментарная мода и дизайн – технологически опосредованные формы искусства, в которых осязание как контакт тела человека и материала одежды имеет существенное значение, – получили признание и в контексте осязательной эстетики. Тактильные и тактильно-визуальные характеристики костюма неразрывны. Одежда как первейшая, наиболее близкая к телу оболочка должна обеспечивать состояние динамического баланса человека и окружающей среды. Следовательно, посредством одежды человек обеспечивается комфортом, состоящим из достижения телесно-чувственного наслаждения. Ткани, из которой эта одежда производится, имеют самое непосредственное отношение к комфорту – поддерживают необходимую температуру, регулируют влажность и защиту от вредных воздействий. Соотнесение свойств тканей с мужским или женским началом также выражается их тактильными характеристиками. Ткани, наиболее часто используемые для изготовления мужской одежды, имеют сложную структуру переплетений, плохо поддаются драпировке, сухие, шероховатые и формоустойчивые. Ткани для женской одежды более подвижные, мягкие, лёгкие, хорошо драпируемые. Не случайно в материаловедении существует разделение текстиля на группы, которые своим названием подразумевают их применение.

Зрительное восприятие, обеспечиваемое оптическим зрением, фиксирует как мужественные тёмные и ахроматические цвета, орнаменты – мелкие геометрические. Как женское воспринимаются ткани мягкие, шелковистые, пушистые, скользящие, поддающиеся драпировке. В оптическом восприятии как женское трактуются цвета нежные и яркие, с крупными орнаментальными или флоральными мотивами, фигуративными или динамичными принтами. С женским началом ассоциируются и изображённые на ткани темы воды, которая исторически связана с метафорой материнской заботы и источника молодости [7, с. 64]. Вода, символизирующая в большинстве культур живительную силу, эмоциональность, загадочность, связывалась с женственностью, в то же время в значении напористости, мощности, преобразования служит обозначению мужественности. То есть бурный поток, водопад вызывают ассоциации с мужским началом, спокойная вода – с началом женским. Обладающие разными тактильными свойствами, ткани создают ту или иную эмоциональную атмосферу в интерьере и его предметах. Так, лён, хлопок, шерсть вызывают ассоциации с уютом, мягкостью. Шёлк – гладкий, скользящий, тонкий и прохладный на ощупь, способен вызвать ощущение праздной неги. Текстура и выделка ткани придают ей разнообразные свойства и тактильные ощущения, например бархат передаёт нежность, ассоциирующуюся с женственностью.

Реформы женского костюма были связаны с разоблачением вреда, наносимого здоровью женщин уродливой модой, и призывали к созданию форм и модификаций, предоставляющим телу возможность легко двигаться и не приносящим неприятных ощущений от соприкосновения с одеждой. Примерами можно назвать творчество модельеров Поля Пуаре (впервые освободил женщин от корсетов), мадемуазель Габриэль Шанель (выступала за удобство женского костюма), Жана Пату (первым начал разработку спортивной одежды из трикотажного полотна джерси). В Англии художники прерафаэлиты предложили женское эстетическое платье без корсета, которые носили их подруги, что было запечатлено на полотнах этих художников. На личном примере доказывала неудобство корсетов Айседора Дункан, предпочитавшая свободные одежды тесным корсетным платьям. Костюм в каждую эпоху отражает её эстетические вкусы и идеалы, способен передать всю гамму смыслов и психологического облика своего владельца. То, как это происходит, наглядно демонстрирует сценический костюм актера, благодаря которому он преобразуется. Костюм и создаваемый им образ выражает эстетические идеалы времени, в которое необходимо перенестись (мысленно).

В выявлении его черт нет второстепенных деталей, особое значение придаётся нейрофизическим: эргономическим и эстетическим свойствам ткани, из которой он выполнен. Так, впечатление лёгкости, хрупкости, нежности, создаваемое тканью платья девушки, послужило источником определения социального типа – «кисейная барышня» [9, с. 127]. Мода XX в., детерминированная социальными процессами, принесла освобождение женскому телу, позволила ему получать удовольствие от одежды, в том числе и тактильное.

*Роль художников-конструктивистов в становлении новых принципов создания костюма*

Время становления новых принципов костюма – начало XX в., ознаменованное рождением нового направления искусства, называемым конструктивизмом.

Один из его основоположников, Владимир Евграфович Татлин, руководствуясь первой функцией костюма человека как защитной, обеспечивающей физические условия его существования, предлагает комфортную, практичную, сохраняющую тепло одежду, т. е. своеобразного покрова человека. Татлин в своём творчестве, особенно в теории «культуры материалов», где он призывал поставить «глаз под контроль осознания», следовал принципам взаимосвязанности этических и эстетических воззрений. Об этом Владимир Татлин писал в статье «Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам» в газете «Рабис» в 1930 г. Татлин уничтожил преграды между отдельными видами искусств, его обращение к созданию моделей одежды было органичным продолжением исканий неутомимого изобретателя.

Художники-конструктивисты А. Родченко, В. Степанова, В. Мухина, В. Татлин, А. Экстер, выполняя поставленную государством задачу обеспечения граждан удобной, красивой, отвечающей функциональным требованиям одежды, в её решении не упускали важного условия соответствия материала и формы, используя его физические характеристики – мягкость или жёсткость. «Поставщик двора её Величества», первая русская женщина-модельер Надежда Петровна Ламанова, высоко оценённая П. Пуаре, предложила общую концепцию нового костюма, основанную на принципах народного костюма. Её работа в содружестве с Верой Мухиной, представленная на всемирной выставке в Париже в 1925 г., была отмечена золотой медалью. Ламанова вывела свою «формулу» целесообразного костюма: «Задача создания художественного костюма сводится к сочетанию фигуры, назначения и материала в общую форму – максимально прекрасную в представлении эпохи и лица. Всё это можно выразить практической формулой: для чего, для кого, из чего – и всё это синтезируется в КАК (форма)» [16, с. 52]. Концепцию Ламановой разделяла и художник-конструктивист Александра Экстер: «Вещь, сделанная из того или иного материала, подчиняется его законам. Беря ткань для той или другой формы, необходимо считаться с её пластичностью, весом, упругостью, шириной и цветом» [17, с. 5].

Искусствовед С. О. Хан-Магомедов в своей книге «Пионеры советского дизайна» справедливо относит к ним конструктивистов, разработавших инновационную стилистическую систему костюма.

Нейрофизиологические основы сенсорного восприятия заключаются в механических свойствах ткани, к которым относятся дихотомические пары: мягкость – жёсткость, гладкость – шероховатость, колючесть, а также трение, противоположностью которого является вновь мягкость. Создавая одежду, дизайнер обязан руководствоваться принципом тактильного комфорта одежды, для обеспечения которого ему необходимо знать органолептические свойства тканей. В показателях комфорта наиболее используемым является мягкость, противоположная жёсткости. Восприятие субъектом мягкости одежды соответствует ощущениям, предоставляемым телу совокупностью свойств ткани: гладкости, эластичности и мягкости на ощупь. Как правило, жёсткая ткань не способствует комфортности, как не приносит комфортности и несоответствие её защитной функции костюма.

Наиболее соответствует комфортности трикотажное полотно, которое начиная с 1920-х гг. в силу своей растяжимости, воздухопроницаемости и мягкости во многом заменило привычные ткани. Необходимость создания особенного костюма для занятий спортом в связи с его возросшей популярностью во втором десятилетии XX в. заставила модельеров Жана Пату и Коко Шанель обратиться к трикотажному джерси, которое обладало необходимыми качествами. Изначально используемое для одежды бельёвого назначения, оно прочно вошло в повседневную жизнь и стало ассоциироваться с удобством, столь желанным для избалованного современного потребителя. В начале прошлого века костюмы и отдельные предметы одежды из трикотажа обладали не только удобством и оригинальностью, но и, что немаловажно, требуемой в то время элегантностью. В то же время одежда нарядная и повседневная ещё долго оставалась недостаточно удобной.

*Влияние «особых условий» повседневной жизни на тактильные ощущения человека*

Условия повседневной жизни порой заставляют пренебрегать комфортностью. Вынужденное «гендерное равенство» времён Первой, а затем Второй мировых войн обусловило необходимость перемены женской одежды на мужскую. Очевидно, что это «сопровождалось проблемами приспособления женского тела к мужской одежде» [15, с. 228].

Тяжесть военных сапог, грубость ткани гимнастеров и особенно шинельной ткани, натирающей тело, бельё, сшитое из подручных материалов, например из парашюта, по воспоминаниям одной из участниц, – приметы сурового военного времени, заставившего на время забыть не только о женственности, но и о элементарной комфортности. Тактильные ощущения женского тела, одетого в военную форму, остались до сих пор неизученными. Но и обратный процесс возвращения в мирную жизнь был трудным, привычка к мужской военной форме и одежда женщин, работающих в тылу, мешала восприятию лёгкости женского платья, а тяжёлая походка, выработанная сапогами, потребовала привыкания к изящным туфлям. Органолептически ткань оценивалась прежде всего по цвету, и глаз, за время войны привыкший к цвету хаки, с трудом воспринимал флоральные и декоративные мотивы послевоенных тканей.

*Выводы*

*Влияние осязательной эстетики и феномена тактильности на формирование современного модного образа*

Сенсорная организация включает в свою структуру как общий состав чувственного отражения, так и систему межанализаторных связей. В зависимости от преобладания вида рецепции в данной сенсорной организации определяется её ядро и специфика данной области деятельности или среды обитания. В сфере вестиментарной моды, где одежда непосредственно контактирует с телом человека, таким ядром является тактильность, этот фактор обуславливает соотношение её с осязательной



эстетикой. Изменение отношения к декоративно-прикладным видам искусства, например, к таким, как текстиль, последовало за признанием тактильной эстетики.

Осязательная эстетика, пришедшая к пониманию значения проксимальных чувств, исследует прежде всего феномен тактильности. Фундированная эстетико-философскими концепциями XX в., она обогащает современную сенсорно-ориентированную художественную практику. В настоящее время в гуманитарно-социологической научной среде сложилось мнение, что наступает новый этап эволюции человеческих коммуникаций, движущийся «от визуальности к телесности, от технологизма и оптикоцентризма к кинестической эстетике, к технологиям, дополняющим человеческую телесность» [19].

Современная индивидуализированная личность конца XX – начала XXI в. Всё больше отходит от необходимости переносить телесное неудобство, связанное с одеждой, человек ожидает от костюма в первую очередь комфорта. Стремление к комфорту и нежелание жертвовать им во имя правил, догм и модных тенденций, а также условия пандемии, которые способствовали работе в удалённом режиме, породили новое явление – удобный, мягкий, просторный спортивный костюм, который многим заменил всю остальную одежду. Возникла новая мода, некрасивая и неэлегантная, а подчас уродливая, но одновременно удобная для её носителя. Это стало своего рода «мягкой» подменой, когда костюм, обладающий высокими эстетическими качествами и соответствующий статусным требованиям общества, заменил бесформенный, не всегда опрятный, зачастую «домашний» облик, потворствующий обломовскому образу жизни. Возникшее явление уже нельзя назвать положительным движением. Степень развитости эстетического вкуса потребителей весьма отличается, но очевидно, что цель дизайнера предложить такие модели эстетической привлекательности, от которых потребителю невозможно отказаться. Как это происходило в творчестве мадемуазель Шанель, которая «навязала» моде революционные изменения, вошедшие в классику XX в., при этом было воплощено право женщин на комфорт и непринуждённость движений. Творчество дизайнеров должно быть направлено на создание целостного образа, внешне и внутренне непротиворечивого, сочетающего функциональность, визуальную эстетику и эстетику осязательную. Пример такого творчества содержит опыт отечественных художников-конструктивистов 1920-х гг., впервые обративших внимание на осязательность при создании массовой одежды. Индивидуальность стиля костюма, несомненно, находится за пределами стадного инстинкта, но и массовый костюм, отвечая требованиям функциональности и комфортности должен отвечать эстетическим требованиям, создавать хороший фон для выражения индивидуальности эстетически развитой личности. Возможно, будущее именно за направлением тактильной эстетики дизайна костюма, гармонично сочетающего комфортность и эстетические принципы. Тактильная эстетика – лишь одна из сторон многогранного процесса создания моды, но имеющая центральное значение в её структуре как отражающей психические процессы человека, регулирующей его действия как личности и субъекта эстетической деятельности.

Произошедший «сенсорный поворот» обусловлен массой научных работ во всём мире, обратившихся к изучению механизмов восприятия, свойственных сознанию и телу человека. В результате аналитических работ открылось новое сознание того, как и каким способом человек может познавать мир. Произошло вовлечение чувств в культуру, социальную теорию. Наконец, сенсорные исследования приобретают междисциплинарный характер, что оказало большое влияние на дальнейшее развитие эстетики, в которую как полноправная входит эстетика тактильности.

#### **Список литературы**

1. Авиценна. Избранное / Абу Али Ибн Сина. – Душанбе-Ашгабад : Культурный центр Посольства ИРИ в Туркменистане, 2003. – 442 с.
2. Аквинский, Ф. Учение о душе / Ф. Аквинский ; пер. с лат. К. Байдуrowsкого. – Москва : Гейде ; Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 480 с.

3. Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти / Аристотель. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский ун-т, 2004. – 183 с.
4. Ванькович, С. М. Эволюция дамского жакета / С. М. Ванькович // *Мода в контексте культуры*. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2008. – № 3. – С. 35–38.
5. Васильева, Е. Теория моды: Миф, потребление и система ценностей / Е. Васильева. – Изд. 2-е испр. – Москва, Санкт-Петербург : Т8 Издательские технологии, Пальмира, 2023. – 387 с.
6. Гегель, Г. В. Ф. *Философия духа* / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Фохт ; ред. Н. Никитенко. – Москва : АСТ, 2020. – 576 с.
7. Калницка, З. Магия воды и женщины. Философско-эстетические заметки / З. Калницка / пер. с чеш. М. Письменный. – Калуга : Облиздат, 2004. – 167 с.
8. Кант, И. *Критика чистого разума* / И. Кант ; пер. с нем. Н. Лосского. – Санкт-Петербург : Азбука-Классика. Non-fiction, 2023. – 364 с.
9. Кирсанова, Р. М. *Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 в. Опыт энциклопедии* / Р. М. Кирсанова ; под ред. Т. Г. Морозовой. – Москва : Большая российская энциклопедия, 1995. – 383 с.
10. Литичевский, Г. Антиномия отчуждения / Г. Литичевский. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/> (дата обращения: 08.03.2024).
11. Маркс, Л. *Осязательная эстетика* / Л. Маркс. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/> (дата обращения: 08.03.2024).
12. Мерло-Понти, М. *Феноменология восприятия* / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. – Санкт-Петербург : Наука и Ювента, 1999. – 406 с.
13. Ницше, Ф. *Ессе Номо, как становятся самим собой* / Ф. Ницше // *Сочинения* : в 2 т. – Москва : Мысль, 1990. – Т. 2. – 54 с.
14. Пигулевский, В. О. *Эстетика касания* / В. О. Пигулевский // *Гуманитарий Юга России*. – 2023. – Т. 12, № 3. – С. 57–63.
15. Романовская, М. Б. *История костюма и гендерные сюжеты моды* / М. Б. Романовская. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. – 442 с.
16. Стриженова, Т. С. *Из истории советского костюма* / Т. С. Стриженова. – Москва : Советский художник, 1972. – 112 с.
17. Экстер, А. Э. *В конструктивной одежде* / А. Э. Экстер // *Ателье*. – 1923. – № 1. – С. 5.
18. Элиас, Н. *О процессе цивилизации* / Н. О. Элиас. – Москва : Универсальная книга, 2001. – 714 с.
19. Hansen, M. B. N. *New Philosophy of New Media* / M. B. N. Hansen. – London : The MIT Press Publ., 2004. – 333 p.
20. Fèvre, L. *Le Problème de l'incroyance au XVIe. La religion de Rabelais* / L. Fèvre. – Paris : Albin Michel, Coll. L'évolution de l'humanité, 1942. – 548 p.

#### References

1. Avitsenna. *Izbrannoe*. [Favourites]. Dushanbe – Ashkhabad: Cultural Center of the Iranian Embassy in Turkmenistan; 2003, 442 p.
2. Akvinsky, F. *Uchenie o dushe* [The doctrine of the soul]. Moscow: Geider; St. Petersburg: Klassika; 2004, 480 p.
3. Aristotel. *Protreptik. O chuvstvennom vospriyatii. O pamyti* [A protreptician. About sensory perception. About memory]. St. Petersburg: St. Petersburg University; 2004, 183 p.
4. Vankovich, S. M. *Evolutsiya damskogo zhaketa* [The evolution of the ladies' jacket]. *Moda v kontekste kultury* [Fashion in the context of culture]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Culture and Arts; 2008, no. 3, pp. 35–38.
5. Vasileva, E. *Teoriya mody: Mif, potreblenie i sistema tsennostey* [Fashion Theory: Myth, Consumption and Value System]. Moscow, St. Petersburg: T8 Izdatelskie tekhnologii, Palmira; 2023, 387 p.
6. Gegel, G. V. F. *Philosofiya dukha* [Philosophy of the Spirit]. Moscow: AST; 2020, 576 p.
7. Kalnitska, Z. *Magiya vody i gechini. Filosofski-asteticheskie zametki* [The magic of water and women. Philosophical and aesthetic notes]. Kaluga: Oblizdat; 2004, 167 p.
8. Kant, I. *Kritika chistogo razuma* [Critique of Pure Reason]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika Non-fiction; 2023, 364 p.
9. Kirsanova, R. M. *Kostum v russkoy khudogestvennoy kulture 18 – pervoy poloviny 20 v. Opyt entsiklopedii* [Costume in Russian art culture of the 18<sup>th</sup> – first half of the 20<sup>th</sup> centuries. Encyclopedia Experience]. Moscow: Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya; 1995, 383 p.

10. Litichevskiy, G. *Antinomiya otchugdeniya* [Antinomy of alienation]. Available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/89> (accessed: 08.03.2024).
11. Marks, L. *Osuzatel'naya estetika* [Tactile aesthetics]. Available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/89>. (accessed: 08.03.2024).
12. Merlo-Ponti, M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. St. Petersburg: Nauka i Yuventa; 1999, 406 p.
13. Nietzsche, F. *Ecce Homo, kak stanoviyatsya samiv sboy* [Ecce Homo How to become yourself]. *Nietzsche F. Sochineniya: v 2 tomakh* [Works: in 2 vols]. Moscow: Mysl; 1990, vol. 2, 54 p.
14. Pigulevskiy, V. O. *Estetika kasaniya* [Aesthetics of touch]. *Gumanitarniy Yuga Rossii* [The Humanities of the South of Russia]. 2023, vol. 12, no. 3, pp. 57–63.
15. Romanovskaya, M. B. *Istoriya kostuma i genderniye sugety mody* [Costume history and gender themes of fashion]. St. Petersburg: Aleteya; 2010, 442 p.
16. Strigenova, T. S. *Iz istorii sovetskogo kostuma* [From the history of the Soviet costume]. Moscow: Sovetskiy khudogolik; 1972, 112 p.
17. Ekster, A. E. V konstrukivnoy odegde [In designer clothes]. *Atele* [Atelier]. 1923, no. 1, p. 5.
18. Elias, N. *O protsesse tsivilizatsii* [About the process of civilization]. Moscow: Universalnaya kniga; 2001, 714 p.
19. Hansen, M. B. N. *New Philosophy of New Media*. London: The MIT Press Publisher; 2004, 333 p.
20. Fèvre, L. *Le Problème de l'incroyance au XVIe. La religion de Rabelais* [The Problem of Unbelief in the 16<sup>th</sup> Century. Rabelais' religion]. Paris: Albin Michel, Coll. L'évolution de l'humanité; 1942, 548 p.

**Информация об авторе**

**Музалевская Ю. Е. – кандидат искусствоведения, доцент.**

**Information about the author**

**Muzalevskaya Y. E. – Candidate of Art History, Associate Professor.**

**Статья поступила в редакцию 10.03.2024; одобрена после рецензирования 26.03.2024; принята к публикации 29.03.2024.**

**The article was submitted 10.03.2024; approved after reviewing 26.03.2024; accepted for publication 29.03.2024.**