

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА

**Капітоненко Олександра Михайлівна**

УДК 130.2+141.319.8]:687.1(4)(043.3)

**МОДА ТОТАЛІТАРИЗМУ ТА ПОСТТОТАЛІТАРИЗМУ  
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ:  
ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ**

09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата філософських наук



Київ – 2017

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі дизайну та реклами Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, Міністерство освіти і науки України.

**Науковий керівник:** доктор філософських наук, професор  
**Легенький Юрій Григорович,**  
Національний педагогічний університет  
імені М.П. Драгоманова,  
завідувач кафедри дизайну та реклами.

**Офіційні опоненти:** доктор філософських наук, професор  
**Павлова Олена Юріївна,**  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка,  
професор кафедри етики, естетики та культурології;

кандидат філософських наук  
**Мерщій Тетяна Володимирівна,**  
Національний авіаційний університет,  
доцент кафедри авіаційної психології.

Захист відбудеться 6 червня 2017 року о 12:00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.26.053.13 у Національному педагогічному університеті імені М.П. Драгоманова за адресою: 01601, м. Київ, вул. Пирогова, 9.

З дисертацією можна ознайомитися у науковій бібліотеці Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова за адресою: 01601, м. Київ, вул. Пирогова, 9.

Автореферат розісланий 28 квітня 2017 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради



Б.К. Матюшко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** Зміни, що відбулися наприкінці ХХ століття у суспільстві пострадянського простору, потребують детальних системних досліджень, зокрема це стосується такого феномену, як мода.

Мода як темпоральність, тобто визначений в часі простір культури, має свій циклізм, ритм, свої норми, модифікації комунікаційних стратегій, а також імперативи інновацій творчості, які кожна доба презентує по-своєму. Втім, ще мало дослідженою є мода тоталітаризму і посттоталітаризму. Падіння великих нарацій, деідеологізація суспільства, яка відбувалася в посттоталітарному просторі культуротворення, не пройшли повз моду. Мода теж була втягнута в радикальний процес гомогенізації, утилізації, уніфікації, і водночас вона ставала механізмом опору. Великі наративи моди залишаються константними, залишаються тими інваріантами автентики духовної реальності, яка конститується стихією моди та її естетичними механізмами. Весь цей простір ще не достатньо вивчений саме в аспекті філософсько-антропологічних, естетичних, етичних реалій, які мають загальним горизонтом вимір культурної антропології, що в кожній культурі презентує той чи інший образ тілесності, флеш-імідж, образ людини як продуцента і реципієнта цінностей культури, що в контексті модних інновацій презентується як особливий завершений та самодостатній світ.

Актуальність даного дослідження полягає в тому, що воно звертається до феномену моди в період зламу тоталітарних суспільств та визначає проміжні стадії модних інновацій посткомуністичного простору. Цей контекст, з одного боку, є адаптивно-маньєристичний, що легко засвоює всі інновації західної модної індустрії, а, з іншого – ретроархієзуючий, більше того, романтичний, пов'язаний з «поверненням» цінностей тоталітарної доби вже в естетичному вимірі. Вже помітні прояви своєрідної ностальгії, що свідчить про ті стильові інтроверсії, які відбуваються як вінтаж, романтизація й опанування минулого вже з естетичних, а не ідеологічних та політичних реалій.

Молоді модельєри сприймають ці інтенції і теж намагаються відродити моду тоталітаризму або посттоталітаризму як естетичний артефакт культуротворення, що, з одного боку, асоціюється з політичними реаліями так званої «хрущовської відлиги», а, з іншого – з молодіжними субкультурами: з культурами хіппі, панків, рокерів і всієї тієї експресивної модної треш-культури, яка виникає в шістдесяті роки ХХ століття. Втім, мода визначається як більш широкий феномен, ніж одяг, структурується, в першу чергу, як соціально-культурний феномен, що пов'язаний з музикою, з мистецтвом у цілому, з аранжуванням інновацій, тобто з реальністю культуротворчості, яка має свої модулі, формати й субструктури.

Якщо говорити про дослідників, які зверталися до моди під філософсько-антропологічним та філософсько-культурним кутом зору, то їх не так і багато, починаючи від ранніх розвідок у царині моди, що походять від Г.Гегеля, І.Канта, Е.Шефтсбері, радянських та пострадянських вчених, які презентують

полісистемне бачення моди, зокрема це роботи Є.Басіна, Р.Захаржевської, К.Кантора, В.Краснова, Г.Куц, Ю.Легенького, В.Толстих, О.Шандренко, та ін. Важливо зазначити, що феномен моди має свою онтологію, свій простір і час буттєвості (хронотоп), які є інваріантними для всіх модних інновацій, зокрема тоталітаризму в моді.

Культурологічні виміри дослідження моди тоталітаризму та посттоталітаризму в європейській культурі були орієнтовані на дослідження М.Бахтіна, В.Беньяміна, М.Бердяєва, М.Гайдегера, О.Лосєва, Ф.Ніцше, Х.Ортеги-і-Гассета, О.Шпенглера та ін. Використовувалися роботи Р.Барта, Ж.Бодрійяра, Ж.Дельоза, М.Фуко, а також дослідників масової культури, зокрема Д.Дейсмонта, Д.Келнера, К.Падмор, Д.Уїллока, Д.Уррі, дослідження українських та російських вчених: Т.Андрущенко, В.Глазичева, Ю.Давидова, М.Заковича, А.Костіної, Ю.Легенького, Г.Меднікової та ін.

Мода загалом інтерпретується у вимірах авангарду (мистецького та політичного), стилю модерн, сюрреалізму, неокласицизму. Дослідження та творчість таких митців, як О.Архипенко, О.Довженко, С.Ейзентштейн, В.Кандинський, М.Ромм дають можливість інтерпретувати моду в контексті синтезу мистецтв, що відбувався на всіх етапах модних презентацій та інституалізацій індустрії моди.

Мода тоталітаризму визначається переважно як уніфікуючий феномен, але гомогенізація моди несла в собі потребу соціальної релаксації – певного емоційного вибуху. Перманентні вибухи здійснювалися в світі модних інновацій, були своєрідною антитезою тоталітаризму і певним чином розхитували його як ідеологічний і соціокультурний феномен.

Мода досліджується в контексті феномену масовості й масової культури, яка стає пріоритетним виміром культуротворення в шістдесяті роки ХХ століття. Цей вимір корелює з феноменом публічності. Публічність, масовість, масова культура і водночас модна реальність, де панує субстанція модності як айон, феномен ювеналізації, – це ті антропологічні константи культуротворення, які потребують системного дослідження на межі зламу систем, на межі переходу від тоталітарного до посттоталітарного устрою, від радянського до пострадянського суспільства, що є одним із важливих маркерів розвитку культури ХХ століття.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане згідно з тематичним планом науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова «Дослідження проблем гуманітарних наук», а також відповідно до планів наукової роботи кафедри дизайну та реклами Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, узгоджується з науковою темою кафедри «Актуальні проблеми дизайну, реклами, моди, архітектури в контексті культурологічних та антропологічних досліджень». Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (протокол № 8 від 7 квітня 2015 р.).

**Мета** дисертаційного дослідження: визначити місце, роль та ознаки модної індустрії тоталітарного та посттоталітарного суспільства в аспекті філософської антропології, прагматики культури та соціокультурної еволюції моди ХХ століття.

Реалізація поставленої мети зумовлює необхідність розв'язання таких взаємопов'язаних **завдань**:

- охарактеризувати моду тоталітаризму та посттоталітаризму в межах уніфікуючих та антитетичних стратегій, що визначають як процес гомогенізації, так і індивідуалізації модних інновацій в ідеологізованому просторі культури;

- уточнити поняття «пострадянський» та «посткомуністичний» простір, «неокласика», «еклектика», «синтез мистецтв» у контексті тоталітарної та посттоталітарної моди;

- надати експлікацію етико-естетичних ознак модних інновацій в контексті компаративістського та полісистемного підходів щодо дослідження функціонування моди в тоталітарних та посттоталітарних суспільствах;

- визначити стильові детермінанти моди радянського та пострадянського суспільства в контексті утворення авангардних реалій модних інновацій (твори Казимира Малевича, Василя Кандинського, Олександра Родченка);

- охарактеризувати ретроархієзуючі тенденції моди тоталітарного суспільства, зокрема неокласики, етнокультурних інтенцій, а також мистецьких політичних презентацій моди як реалій видовищності і комплексу міфогеної творчості тоталітарного суспільства;

- визначити постмодерністські інтенції посткомуністичної моди, яка презентується як своєрідний арт-простір, як широка адаптація і водночас реінсталяція західних інтенцій модних інновацій в просторі національного антитетичного руху незалежних країн колишнього СРСР;

- здійснити аналіз естетичних утопій моди двадцятого століття, що починається з авангардного поштовху «Прозодяг», та визначає простір культурної резервації, «острівної онтології», за Е.Мореном, локалізації моди як своєрідного синтезу мистецтва;

- презентувати системи інституалізації моди в контексті утворення домів моди та широких фестивальних рухів, пов'язаних з модою, що призводить до певної гомогенізації цінностей культури та модного видовищно-презентативного простору культури пострадянського простору;

- визначити педагогічні, творчі та модельно-конструктивні пріоритети київської школи дизайну одягу.

**Об'єкт дослідження:** мода тоталітаризму та посттоталітаризму в просторі культури як антропологічний феномен.

**Предмет дослідження:** інтегративні та дезінтегративні інтенції моди радянського та пострадянського простору як фактор трансформації глобалізаційних процесів сучасності.

**Теоретико-методологічні засади дослідження.** Запропонована в дисертаційному дослідженні методологія презентує множинність методичних підходів, що визначають складність феномену моди та його функціонування в

ідеологічних, політичних, етичних, естетичних вимірах. Методи соціокультурної презентації та реконструкції феномену моди, модельно-проектний метод використовувалися як способи інтерпретації моди в межах констант і модних імперативів, що проектуються на ту чи іншу культурно-історичну реальність та визначаються в її стильових вимірах. Порівняльний метод дає можливість феноменологічного порівняння тих чи інших культурних реалій модних інновацій і водночас типологізації цих інновацій в межах констант модності, ювенальності та антропологічності, а також співставлення модних інновацій як на Сході, так і на Заході в межах адекватності тоталітарного феномену в Німеччині та СРСР. Полісистемний підхід дозволяє розглянути моду в її різних системних ознаках, тобто мода визначається як феномен різних систем: соціальних, етичних, естетичних, більше того, сакральних. У дослідженні використовуються такі методи, як трансцендентальний, що визначає, наскільки можливий феномен моди в тих чи інших соціокультурних реаліях, зокрема в реаліях тоталітаризму радянського та пострадянського зразка, особливості трансформації системи гомогенізації від тотальності доби тоталітаризму до тотальності посттоталітаризму або пострадянського простору культуротворення. Феноменологічний метод визначає, як ці реалії модності презентуються в тому чи іншому соціокультурному контексті, зокрема, як тотальність, ювенальність, універсальність, локальність, презентативність та інші ознаки моди стають можливими в просторі тоталітаризму й посттоталітаризму, як вони зберігають автентичність бінарних опозицій, тобто ту дихотомію, що можна визначити, як єднання ювенального та вічного, єднання продукуючого та репресивного. Також використовується діалектичний метод, який відповідає на питання, як модні реалії інновацій з одного культурно-історичного виміру перетворюються на інший, як відбувається власне інновація, що лежить в основі креативного поштовху моди.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що в ньому здійснено полісистемний аналіз феномену моди тоталітарного та посттоталітарного суспільства. Наукова новизна розкривається в наступних положеннях, що виносяться на захист:

*Вперше:*

– модна реальність досліджена в антропометричному вимірі як певна культурна реальність, у контексті культурної антропології, як етичний та естетичний світ модних інновацій, що характеризують ціннісні виміри культуротворчості моди. Амбівалентність моди презентовано як продукуючий, креативний виток модних інновацій. Модна реальність тоталітарного суспільства та посттоталітарних реалій посткомуністичного суспільства описана як феномен продукування та споживання цінностей культури;

– визначено, що системний простір моди з позиції вестиментарного коду позначається предметними, зображуваними та вербальними артефактами, презентується як система функціонального комплексу тоталітарного та посттоталітарного простору, де вербальні імперативи або великі нарації виступають системостворчими, адже їм протистоїть зображувальний простір,

який, з одного боку, був уніфікованим у межах гомогенізації видовищ тоталітарного суспільства в парадах, спортивних змаганнях, показах мод, а з іншого – завжди був найближчим до тіла людини і не міг приховувати його експресію в режисованому, організованому просторі;

– доведено, що мода тоталітарного та посттоталітарного суспільства мала свою тотальну риторику трансформації модного дискурсу як певного гіпертексту, де системотворчим був вербальний дискурс. Антитетичним виміром виступав зображувальний та предметний дискурс, який презентував флеш-імідж, антитетику уніфікації та гомогенізації образу, що визначався як флеш-імідж тотальності комуністичного простору у межах модних моделей і презентацій модних архетипів;

– модна реальність тоталітаризму визначається як самодостатній соціокультурний феномен, що має естетичну цінність, яка існувала на правах острівної локальної онтології. Це призводило до конфлікту онтологій моди, адже мода радянського суспільства не протистояла моді західного суспільства, вони були локалізовані кожна у визначених межах свого функціонування. Образний вплив модних інновацій здійснювався на правах презентації стильових та жанрових субструктур формотворення. Так, авангард-1 та авангард-2 у моді ХХ століття пов'язані із світобудівними інтенціями групи «Прозодяг», творчістю О.Екстер, Н.Ламанової, Л.Попової, О.Родченка, В.Степанової та ін.;

– доведено, що неокласика як тоталітаристський та посттоталітаристський феномен презентується різними сферами класичного іміджу. Так, з одного боку, – це звернення до традиційного костюму ХІХ століття, а, з іншого – це презентація тих факторів, які пов'язані з політичними іміджами. Неокласика в тоталітарній та посттоталітарній моді експлуатувала код, який походить від презентації світових стилів, а також презентувала ті уніфікуючі настанови, що склалися в класичному костюмі ХХ століття;

*Уточнено:*

– положення, що постмодерні інтенції моди презентують вже пізній період формування моди в посткомуністичному просторі. Отже, постмодерний простір пов'язаний з артизацією модної реальності, з широким залученням модної постмодерної поетики (енвайронмент, адхок, палімпсест). Мода в контексті уніфікуючих інтенцій та контррухів у ХХІ столітті набуває надзвичайно широких і водночас звужених форматів, що пов'язані з тими субструктурами регіоналізації моди, що орієнтовані на універсалізм і неокласицизм формотворення;

– твердження, що амбівалентний характер моди, її адаптивність та креативність в контексті тоталітарного устрою суспільства загострює свою амбівалентність, а також призводить до того, що мода стає полівалентною, тобто все більше й більше засвоює регіональні, національні, екологічні й інші виміри. Це дає можливість у контексті ідеологічної гомогенізації суспільства урізноманітнити естетичний досвід презентації моди в межах національних, етнографічних практик, традицій і механізмів культуротворення;

– положення, що, на відміну від гострої диспозиції авангарду-1 та авангарду-2, в інших видах мистецтв, зокрема в музиці, де авангард-1 пов'язувався з виникненням атональної системи А.Шенберга, авангард-2 характеризується нововіденською школою П.Булеза та К.-Х.Штокгаузена. Авангард як стильовий вимір у моді, залишається в позиції не лише мистецького прерогативу, орієнтації та композиції формальних знахідок, а несе в собі світобудівні інтенції та моделі побутової культури;

*Дістали подальший розвиток:*

– твердження, що інституалізація модної індустрії призвела до того, що вже в 1934 році в Москві утворюється перший будинок моди як уніфікуючий функціональний організм розповсюдження модної індустрії. Мода виникає як певний флеш-імідж, імператив ідеологічного зразка, що на всьому просторі тоталітарного та посттоталітарного суспільства здійснювався, як певна культурна антропологія, як певна система культурної феноменології або система навіювання зразків модності, що підживлювалися журналами, плакатами й модними показами;

– твердження, що естетична ідеологія радянських будинків моди набула гомогенізуючої, уніфікуючої стратегії, але це жодним чином не свідчить про те, що вона мала підстави впливів, які походили від етнокультури та від національних традицій. Етноренесанси, що відбувалися як на Заході, так і на Сході – це мистецькі інтенції культуротворення, які створювали рух модного нонконформізму, що презентувався стилем вінтаж, еkleктичними тенденціями формотворення.

**Теоретичне значення** результатів дослідження полягає в тому, що в ньому відтворена широка панорама культурних практик моди тоталітаризму та посттоталітаризму. Дослідження орієнтоване на інтегративний системний аспект бачення моди в контексті культурного будівництва, де особливої уваги надано іманентним закономірностям формування модних інновацій у контексті культури тоталітаризму, де мода інколи виконує функції антисистеми.

**Практичне значення** результатів дослідження полягає в тому, що вони дають можливість трансформації курсів з історії моди, історії костюму, історії дизайну одягу, а також курсів, що орієнтовані на соціальне конструювання та модний проєктивізм, футурологію моди. Дослідження може бути корисним для дизайнерів-практиків, які потребують стилістичних адекватій доби тоталітаризму та посттоталітаризму.

**Особистий внесок дисертанта.** Дисертація є оригінальною роботою. Висновки та положення наукової новизни дослідження отримані його авторкою самостійно.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення і висновки дослідження були оприлюднені на теоретико-методологічних семінарах кафедри дизайну та реклами НПУ імені М.П. Драгоманова та наступних наукових конференціях: IV Міжнародному форумі «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2014); VIII Міжнародному науковому форумі «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2015); Всеукраїнській науково-практичній конференції



«Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі» (Київ, 2014); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Дизайн в контексті сучасних практик культури (мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність)» (Київ, 2015).

**Основні положення та висновки** дослідження знайшли відображення у 8 наукових публікаціях, з них 6 статей в фахових періодичних виданнях України з філософських наук, внесених до міжнародних наукометричних баз, а також 2 – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

**Структура та обсяг дисертації** зумовлена специфікою її предмета та логікою розкриття теми, а також поставленою метою й завданнями дослідження. Дисертаційна робота складається із вступу, трьох розділів, що включають в себе дев'ять підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг тексту дисертації становить 180 сторінок, з них 158 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складає 22 сторінки і налічує 294 найменування, з них – 2 іноземними мовами.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** обґрунтовується актуальність теми дисертаційного дослідження, формулюється мета й завдання дослідження, визначено об'єкт та предмет дослідження, розкривається наукова новизна його результатів, теоретичне і практичне значення. Наводяться дані про апробацію та публікації основних результатів дослідження.

У **першому розділі** – «Джерельна база та теоретико-методологічні засади дослідження» – аналізується історіографія проблеми та визначаються теоретико-методологічні засади дослідження.

**Підрозділ 1.1.** – «Історіографія проблеми» – присвячений аналізу основних проблем глобалізації культури в науковій літературі.

Феномен моди визначається як реальність, що постійно трансформується, передається, успадковується та характеризується традиційними та нетрадиційними методами її трансформації. У кожній культурно-історичній ситуації мода стає як антитектичним, тобто контрпозиційним фактором до культурних, ідеологічних, естетичних цінностей, так і навпаки – протагоністом усіх цих цінностей. Амбівалентність, більше того, полівалентність, полісистемність моди дає можливість їй грати на всіх сценах культурного буття, дозволяє вести мову про її тотальність, полісистемність, про її надреальність. Отже, тотальний метанаратив моди залишається самодостатнім естетичним феноменом, але він інколи призводить до знищення тотальності вербальних, візуальних, тілесних імперативів, які за Р.Бартом визначаються вестиментарним кодом.

Аналіз модних інновацій проводиться в межах антропологічних, культурологічних, естетичних та мистецтвознавчих досліджень тотальності соціуму сучасності, які пов'язуються з тими тенденціями, що зараз визначаються як візуальний поворот та глобалізація. За Р.Бартом, дискурс моди має свої

ознаки: графематичні, сингулярно означені одиничні акти вестиментарного коду. Вестиментарний код (код одягу) існує в контурах тієї чи іншої реальності: предметної, візуальної, вербальної. Морфологічні ознаки презентації інформації, її синтагматичні визначення як просторові артефакти є нормою правил самої артикуляції модності, дають можливість вже описати простір «феєрії коду» моди.

На початку ХХ століття мода описується переважно в контексті позитивістської традиції Г.Лебона та Ж.Тарда. Слід вказати на своєрідну реконструкцію так званої соціалістичної моди в дослідженні Дж.Бартлетт. Варті уваги дослідження Г.Куц, Ю.Легенького, О.Шандренко, які визначаються саме в українському модному дискурсі в межах семіотичної і семіологічної парадигми полісистемного аналізу й онтологічного повороту, який тією чи іншою мірою корелює з візуальним поворотом у культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дослідження М.Хренова, присвячені видовищному простору культури, а також сучасних теоретиків телебачення – В.Вільчека, А.Новікової, які вивчають сучасні телевізійні видовища. Важливими для роботи є концепції представників німецької класичної філософії: Г.Гегеля, І.Канта, позитивістських концепцій В.Зомбарата та ін., які отримують своє продовження в просторі пострадянської культури – це дослідження Є.Басіна, Р.Захаржевської, К.Кантора, В.Краснова, Т.Любімова, Л.Петрова, В.Толстих та ін.

**У підрозділі 1.2. – «Етико-естетичні засади компаративістського та полісистемного дослідження модних інновацій та комунікацій»** – визначаються етико-естетичні детермінанти глобалізаційних та інтегративних процесів моди.

Етика, естетика і теорія мистецтва можуть виступати диференційною культурологією модних досліджень, якщо вони вирішують культурні, більше того, метакультурні проблеми в межах саме цих культурних практик. Тобто відбувається універсалізація категорії окремих рефлексивних теорій, зокрема мистецтвознавства, філології, естетики, етики до рівня культурологічних та антропологічних. Універсалізм етики визначається не як категоричний імператив, а навпаки, характеризується як прерогатива власного життя. Прерогатива індивідууму, який має моральне почуття, моральну свідомість, а ця свідомість так чи інакше вписана в онтологію людського існування. Естетичне в моді – це акумуляція чуттєвого досвіду людства, яке здійснюється в кожному окремому індивіді. Дискурс моди створює певний текст і певну систему контекстів, у якому реалізується ідентичність людини граючої. Цей контекст потребує своєрідної партитури детермінативів, тобто тих допоміжних засобів, якими моделюють, презентують особистісні сенси й переводять їх у загальну й суспільну площину, що й дає можливість ідентифікації людини та модного іміджу або флеш-іміджу, які презентуються як персоніфікатори модної інформації.

Етичні та естетичні засади порівняння моди в тоталітарному та посттоталітарному просторі тримаються на порівняно простих фундаментальних засадах – онтологічної тотожності презентативності видовища, свята, параду, що

диктується функцією номінації, яка усуває дію та подію, а видовищність, яка замінює саму дієвість, є презентативно-фасадною функцією. Фасадність перетворювалась на архітектуру світу, на архітектуру вічності, вічно молодого, вічного живого духу тоталітаризму, який намагався жити вічно, але не проіснував і півстоліття.

**Підрозділі 1.3. – «Мода тоталітаризму та посттоталітаризму як соціокультурний феномен»** – присвячений визначенню специфіки соціокультурних детермінант тоталітаристської та посттоталітарної моди.

Тоталітаризм створює таке суспільство, в якому державна ідеологія виконує роль не лише всезагального регулятиву, але й образного комунікаційно-технологічного простору. Сама ця технологія здійснювалася пропагандою, а весь спектр пропагандистських подій залишався еквівалентним тим намаганням, які лідери або вожді цих країн здійснювали як культурну політику. Коли йдеться про тотальність і про тоталітаризм, тут є декілька розбіжностей: тотальність – це бюрократична система, яка здійснювала тотальне регулювання й не залишала ніяких ступенів свободи, навіть варіацій, а тоталітаризм – це та ж сама тотальність, але цілком поставлена на службу державної машини. Наявність тоталітаризму – це загальна ідеологія, що давала ту політичну систему, яка і виконувала владні функції. Наявність єдиної партії, висока роль державного апарату, відсутність плюралізму в засобах масової інформації, жорстока ідеологічна цензура, наявність маніпуляції масовою свідомістю, а також традиційні моральні імперативи – все це було орієнтовано на авангардизм, тобто на політичний авангард нового суспільства, який начебто корелював з авангардом мистецьким. Адже ця кореляція була часто лише феноменальним паралелізмом.

Фото і картинки з модних журналів ставали своєрідною паралельною реальністю, яка, знов-таки, не була авангардною позицією простоти, функціональності й логіки. Часописи моди другої половини 30-х років ХХ століття в більшості обслуговували жінок партійних функціонерів і створювали паралельний світ для моди, яка мала суто компромісний характер. Війна створює зовсім іншу реальність. Бідність, мода підлітків, ювенальна мода і явно маскулінний тип одягу – все це перевернуло світ. Мода тоталітаризму та посттоталітаризму презентує типову еkleктику. Так, можна побачити ескізи для гламурних жінок, які виконувалися за західним взірцем, за європейським фасоном, а, з іншого боку – широке застосування національних мотивів, зокрема вишивки.

**Другий розділ – «Стильові детермінанти моди радянського та пострадянського суспільства»** – присвячений визначенню стильової та жанрової специфікації моди радянського та пострадянського суспільства.

**У підрозділі 2.1. – «Авангард-1 та авангард-2 в моді ХХ століття: від світобудівництва до маньєризму»** – проводиться аналіз авангардної моди ХХ століття.

Авангард як анігіляція культурних цінностей, як їх заперечення вже певним чином був здійсненим у стилі модерн, і, фактично, авангард як стиль

лише легалізував ситуацію культурного зламу, яка імпліцитно здійснювалася в стилі модерн як в останньому світовому стилі. Так його визначають теоретики мистецтвознавства. Цей феномен є важливим тому, що той європейський нігілізм, про який пише М.Гайдеггер, зводиться не лише до кубістичних або конструктивістських імплікацій в культурних практиках доби. Це лише зовнішні ознаки. Злам світів як злам візуальної культури, злам самого тілесного простору класичного мистецтва відбувся не відразу, а сформувався як певний перманентний перехід від однієї іконографії до іншої. В моді, дизайні, пов'язаному з сценографією, театром, з костюмом, легко побачити ті трансформації, що формувалися як реалії авангардного світу, які сприймаються як новий світ, як світобудівний простір новітнього мистецтва. Заперечення, маніфести, більше того, радикальна критика класичної культури – це загальне місце авангарду, але воно не є тією засадою, на якій будується сам авангард як стильовий вимір.

Образні концепції тих митців, які використовували дизайн як могутній поступ конструктивізму, виробничого мистецтва, легко переходять у театр, створюють виробничі мотиви сценічної композиції, яка асоціюється з сучасним поступом техніки. Все це також синтетично інтегрується в ту сценографію і в той простір, який здійснював у своїй режисурі В.С.Меєргольд.

Поділ творчості авангардних митців на «авангард-1» та «авангард-2» є умовним, він свідчить про тенденцію еволюції від радикалізму проектів 1920-х років (у моді – це рух лабораторного експерименту «Прозодяг») до більш поміркованого конструктивізму після доби сталінської еkleктики, яка в моді була визначена запозиченнями західних зразків протестних субкультур 1960-х років.

**Підрозділ 2.2. – «Неокласика тоталітарної та посттоталітарної моди»** – присвячений аналізу неокласичних тенденцій в моді.

Неокласика – це не лише окремо визначений хронологічний період, а своєрідна антитеза, що виникає поряд з авангардом як його своєрідне «альтер его» і та диспозиція образних настанов, яка дає можливість існування як авангарду, так і неокласиці. Вони існують поруч, в цьому вся і трагедія, і вся привабливість неокласики. Неокласика – це переважно тінь тіні, це є тінь від двох «тіл» відразу – від авангарду і від тоталітаризму. Якщо говорити про те, що тоталітаризм знищив авангард, просто припинив його існування, то це не зовсім відповідає дійсності. Сам по собі авангард як намагання радикальної зміни, трансформації, політично визначався тоталітаризмом, він був найчистішим визначенням політики тоталітарних країн. Так, авангардні світобудівні інтенції нищили все навколо себе завдяки імперським амбіціям ідеологів політичної тотальності. Проте тут йдеться про вимір авангарду мистецького, який відразу ж був скоригований класикою.

Проблема корекції гострої монтажної поетики, яка існувала в усіх видах мистецтва, була актуальна, і саме неокласика стала тим необхідним і достатнім компонентом, тим коригуючим виміром мистецтва, який вже плавно переходить у період, так званої сталінської еkleктики або імперської еkleктики Третього

Рейху. Якщо сталінська еклектика визначає все ж таки ім'я головного політичного лідера, як і головного архітектора: того, хто давав «добро» на архітектурні й інші проекти, то Гітлер не був таким архітектором, у нього був його заступник, його субститут – А.Шпеер.

Також дуже відчутний вплив на моду 1930-х років здійснює Голлівуд та спорт. Теніс, гольф, автоспорт, зокрема велосипедний спорт, стають популярними моделями навіть для клієнтів від кутюр. На Заході входить в моду спортивна мода, ці роки проходять під прапором неокласики і фактично стають ювенальним флеш-іміджем, де еротична жінка демонструє рушійність і своєрідний ігровий виток звернення до скульптури, до античності. У вечірній моді 1930-х років головував стиль неокласики в світлі драпірувальних комплексів суконь Мадлен Віонне.

**У підрозділі 2.3. – «Постмодерністські інтенції моди посткомуністичного суспільства»** – визначаються особливості соціокультурної трансформації моди в кінці ХХ століття.

Постмодернізм і посткомунізм певним чином корелюють як реалії, що здійснилися «після». Ця постреальність є надзвичайно цікавою, вона сьогодні добігає до свого кінця: вже можна обговорювати, чи виник наступний період – пост-постмодернізм, який, звичайно, має особливі риси в пострадянському просторі, чи він є лише проекцією інтенцій західної культури на східну. В моді, культурі в загалом у Радянському Союзі відбувалися процеси, які майже ідентично повторювали ті реалії, що здійснювалися у західному світі. Так, зокрема, в радянському та пострадянському просторі можна помітити своєрідні еквівалентні періоди, інваріантні щодо змін у культурі Європи. Одна із цих змін – це руйнація етнокультури в 20-30-ті роки ХХ століття (на Заході вона відбулася на межі ХІХ – ХХ століть) та компенсація світоглядної цілісності етнокультури в професійному просторі творчості. У Радянському Союзі відбувся складний метаморфоз культури, коли вже в 1960-70-ті роки в контексті нонконформістських рухів формується суто естетичний, художній характер всесвітнього, універсального бачення реальності. Поетика постмодерну визначається як палімпсест, алюзії, цитування, колаж тощо. Весь цей інструментарій у моді стає надзвичайно монтажним, еклектичним. Так, раптом модною стає тоталітарна культура.

**Третій розділ – «Формування естетичних та мистецьких пріоритетів моди в радянському та пострадянському просторі культури ХХ століття»** – присвячений визначенню естетичних та мистецьких пріоритетів моди в культурі ХХ століття.

**Підрозділ 3.1. – «Естетична утопія групи «Прозодяг» як синтез мистецтв: формування перших інституцій з дизайну одягу»** – відображає образне поле формотворчих інтенцій перших інституцій моди початку ХХ століття.

Мода в її інституалізованих формах – це вже мода, яка стає мистецькою реальністю, а також естетичним синтезом. Сутність групи «Прозодяг», яка була складним паліативом авангардного мистецтва та утопічної виробничої

ідеологеми побудови індустріалізованого соціуму, формувалася в межах лабораторного експерименту, який знаходив свої форми інституалізації як науковий простір, що був пов'язаний з московським Інститутом художньої культури – ІНХУК. В ІНХУК працювали такі конструктивісти, як Олексій Ган, Олександр Родченко, Варвара Степанова, абстракціоніст Василь Кандинський, кубофутурист Володимир Татлін та ін. Одним із найважливіших елементів моди цього періоду є суперграфіка, тобто входження тексту і лінійних орнаментальних композицій, побудованих на основі геометричних форм орнаментів, в архітектуру, в агітспороди. Театральні підмостки агітпропу мали свій своєрідний вербальний дискурс, який доповнювався мізансценуванням як висловлюванням, монументальною поетикою комуністичних агітрозписів потягів, вагонів. Отже, трансформативність і визначена геометричність, яка тут же стає антропоморфною і м'якою, тяжіють до трансформативності комбінаторного типу, яка закладається в конструкцію, як можливості програми змін. Так, елементи одягу пристібаються, відстібаються, розшаровуються в глибину шаруватого дискурсу, що дає можливість здійснити універсальну куртку, пальто з підкладкою з тканини, яка не промокає, має пристібний і відстібний верх і низ. Все це вписувалось в один і той же простір прозодягу. Тобто, прагматика виробництва як виробництва життя, розуміння життя, як великого заводу тією чи іншою мірою диктувалася загальною ідеологією, яка походить від пролеткульту і вписувалась в офіційний дискурс, що визначався як специфічна програма утопічного проекту «нової людини».

**У підрозділі 3.2. – «Синтетичні та еkleктичні тенденції формування шкіл з дизайну одягу в Україні»** – проводиться аналіз формування дизайнерських традицій в культурі України.

Мода все більше й більше переходить у контекст візуалізації, а задіяні візуальні агенції впливають на весь контекст модних інновацій, дають можливість відчути, що мода стилізується, трансформується і все більше перетворюється на арт-бізнес, шоу. Все це спонукає до того, що її слід культивувати, потрібні промоутери, режисери моди, ті проміжні станції, які так чи інакше організують видовище, вистави й події. Дизайнери одягу все більше і більше втягуються в простір артизації і презентації показів і видовищ. Це позначається на підготовці студентів, на впровадженні нових курсів у простір сучасного дизайну одягу. Українські школи дизайну одягу визначили себе як своєрідні альтернативи і відразу ж наблизилися одна до одної саме в контексті продукування видовищних акцій.

Якщо за львівською школою моделювання або дизайну костюму стоїть кравецький досвід десятиліть, то за школою проектного дизайну в Києві – досвід філософського та культурологічного осмислення семіологічної структури моди й костюму, тобто досвід культурологічний. Ці школи визначаються як суто українські, що орієнтовані на український досвід культуротворення, легкої промисловості та проектування костюму.

**Підрозділ 3.3. – «Київська школа риторичного дизайну як синтез лінгво-семіотичного та візуального поворотів у моді ХХ століття»** – присвячений характеристиці розвитку освітніх технологій дизайну.

Риторика стає матричним принципом побудов модельних рядів, якими займається будь-яка дизайнерська школа одягу. Так, кафедра дизайну й реклами НПУ імені М.П. Драгоманова, посилаючись на доробки французької школи риторики (Р.Барт, Ц.Тодоров), л'єжської школи неориторики (Ж.Дюбуа, Ф.Пір, А.Тринон та ін.) та київської школи риторичного дизайну (Ю.Легенький), цілком орієнтована на семіотичні коди презентації інформації та розробку моделей на підставі синтезу мистецтв. Отже, дизайн одягу тут є модельним, логічним, дискретно-динамічним, орієнтованим на візуальні патерни формотворення в одязі (планетарні та культурологічні). Все це дає можливість актуалізації поетичного інструментарію моделювання й застосування трансформативної естетики формотворень костюму.

Сучасна мода є надзвичайно амбівалентною: залишається або арт-хаусом, або навіюваним ремінісцентним простором звернення до етнокультури. Мода також є авангардним простором, який змагається з усіма універсальними модної естетики, що існують на Заході. Отже, важливо зазначити, що сама проблема дизайнерської школи є дуже актуальною й важливою для пострадянського простору. Школу моди можна визначити як симбіоз семіологічного та візуального поворотів у культурі. Частіше за все всі школи починають зі шматка полотна, який накидається на манекен. Цей шматок може розрізатися і таким чином символізувати накладний одяг, а може бути моделлю драперій, коли на полотно наносяться перетини. Пластика, що утворюється шляхом прищеплювання, наколювання, утворює формотворчі елементи того «ідеального одягу», про який мріяв Г.Гегель. Цей метод використовується на рівні моделювання як кравецтва та конструювання, пластичного формотворення в київській риторичній школі. Адже саме формотворення походить від логістичної моделі. Такий підхід долає межі сучасного постмодерністського дискурсу, але зберігає його інтенції плюралізму щодо осмислення костюму, осмислення моди як модусу, як синтетичної цілісності.

## **ВИСНОВКИ**

Проведене дослідження свідчить про те, що межа здійснення глобалізаційних процесів трансформації моди в контексті культури тоталітаризму та посттоталітаризму розширюється до тих горизонтів культуротворення, які можна визначити як загальнолюдські.

1. Мода тоталітаризму формується як певна квазікласична антитеза моді Заходу. Цей експеримент є зараз досить цікавим з позиції екультурної екології. Власне тоталітаризм «законсервував» класичну культуру, зберіг її в той час, коли вона на Заході вже була зруйнована. Втім, мода тут грає амбівалентну роль «модератора» світів, стає по суті проміжною ланкою єднання модних інтенцій Сходу і Заходу. Мода тоталітаризму визначена як певний альтерглобалізм

культуротворчості, де культура тоталітаризму була презентована тотальним редуціонізмом та гомогенізацією формотворчих установ, що визначалися в реаліях сталінського міфу. Мода тоталітаризму несла в собі амбівалентний код імагінації. Вона всіляко підтримувала ідеологізм та міфологізм великих нарацій влади та презентувала ідеологічні настанови як альтернативу в межах етнокультурних ремінісценцій, національних та образних імплікацій.

2. Зміст поняття «пострадянський» та «посткомуністичний» простір у контексті модних інновацій доби трансформується як вимір можливого універсалізму людини, яка потребує модних презентацій. Феномен «неокласики», «еклектики», «синтезу мистецтв» у контексті тоталітарної та посттоталітарної моди стає формульним коридором або боротьби з «формалізмом», або, навпаки, вираження нонконформізму, що сформувався як маргінальна та регіональна тенденція опору ідеологемам центру. Мода це асимілювала в просторі можливих і неможливих вимірів культуротворення.

3. Етика та естетичні засади компаративістського та полісистемного дослідження модних інновацій та комунікацій походять від тих варіантів вестиментарного коду, які містять у собі предметний, візуальний (зображувальний) та вербальний рівні презентації інформації. Компаративістика моди визначається як паралельність процесів модних інновацій різних регіонів посткомуністичних країн у контексті того чи іншого ідеологічного чи естетичного феномену. У даному разі це пов'язано з радянським та пострадянським суспільством, а полісистемність визначається тим, що модні інновації осмислюються в контексті різних систем дизайну одягу, соціокультурної презентативності реклами тощо.

4. Авангард-1 та авангард-2 у моді майже не відрізняються тому, що вони вписуються в контекст того світобудівництва, який поступово перетворюється на культурний простір сталінського зразка, але світобудівний імпульс у моді можна визначити як, насамперед, сценізм моди авангарду, представлений театральними костюмами К.Малевича, О.Родченка, В.Степанової та ін. Лабораторний експеримент групи «Прозодяг» лише підкреслив утопізм авангардної моди як універсального проекту світобудування.

5. Неокласика тоталітарної та посттоталітарної моди – це, передусім, звернення до стилю модерн, до тих першовитоків, які є доавангардними і які повертають до феміністичного флеш-іміджу, культу жіночності, репрезентативності сталінського еросу, який визначається як міф жінки-андрогіна, а вже згодом жінки, яка є надзвичайно вишуканою і самодостатньою у своїх феміністичних конотаціях. Стиль модерн у просторі сталінської еклектики мав своє особливе місце: він продовжував традицію організмізму, орнаменталізму, віталізму як певної антисистеми, щодо ідеологічного диктату.

6. Постмодерністські інтенції моди посткомуністичного суспільства презентуються переважно артизацією постмодерних практик культури. Ленд-арт, боді-арт, хепенінг, енвайронмент можна визначити як рекламні презентації моди в контексті перформансу. Усі форми презентації модного дискурсу пов'язуються зі становленням і визначенням інфраструктури моди, а модні



індустрії починаються з утопії групи «Прозодяг», що здійснює справжній цікавий та оригінальний синтез мистецтва, промисловості й техніки.

7. Ідеологія радянської моди є амбівалентною: з одного боку, це гомогенізація формотворчих настанов, а, з іншого – це підтримка сталінського міфу на підставі етнореконструктивних імплікацій національної самоідентичності людини в контексті ідеологізованого простору. Мода трансформує ці настанови, що перетворюються на оригінальний арт-бізнес, на тотальну артизацію реальності, де від кутюр плавно переходить у прет-а-порте, а прет-а-порте – у функціональну моду. Прет-а-порте формує свій образний тезаурус у просторі редукованого від кутюр та декоративного забарвлення функціональної моди. Мода посттоталітарного простору існує на правах алузії, вставок, острівної онтології, яка продукується в арт-резерваціях, арт-презентаціях, модельних конструкціях.

8. Формування шкіл дизайну одягу в СРСР та Україні в контексті пострадянського простору мало передумову антропно-естетичної утопії лабораторного експерименту групи «Прозодяг». Образ «нової людини» сприймався в контексті синтетичних образних імплікацій сценічного простору (авангардний театр Вс.Меєргольда), синтезу мистецтва та виробництва (костюм перетворювався на комбінезон), синтезу мистецтва, науки, техніки (костюми О.Екстер для фільму Я.Протозанова «Аеліта», костюми для опери «Перемога над сонцем» Е.Лисицького, К.Малевича). Надзвичайно складно формуються модні інституції. Мода презентується у візуальному просторі реклами та шоу-бізнесових технологій і певним чином зливається з шоу-бізнесом, естрадою та рекламою.

9. Українські дизайнерські школи загалом розвивають спадщину групи «Прозодяг» та місцеві етнокультурні традиції. Львівська школа традиційно зберігає культурно-історичний досвід кравецтва, орієнтований на образи віденської сецесії, а київська школа переосмислює досвід Н.Ламанової, Т.Козлової, а також виборює власні інтенції на підставі риторичної моделі реконструкції французької школи риторики та л'єжської школи неориторики. Перспектива розвитку української модельної школи може бути визначена у реалізації риторичної спадщини в моделі моди Р.Барта.

## **СПИСОК ПРАЦЬ, ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

1. Капітоненко О.М. Етико-естетичні засади компаративістського та полісистемного дослідження модних інновацій та комунікацій / Олександра Михайлівна Капітоненко // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. – К. : ПП «Видавництво «Гілея», 2015. – Вип. 96 (№ 5). – С. 237 – 241.

2. Капітоненко О.М. Мода тоталітаризму та посттоталітаризму як соціокультурний феномен / Олександра Михайлівна Капітоненко // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. – К. : ПП «Видавництво «Гілея», 2015. – Вип. 101 (№ 10). – С. 277 – 281.

3. Капітоненко О.М. Авангард-1 та авангард-2 в моді ХХ століття: від світобудівництва до маньєризму / Олександра Михайлівна Капітоненко // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. – К. : ПП «Видавництво «Гілея», 2015. – Вип. 102 (№ 11). – С. 246 – 249.

4. Капітоненко О.М. Неокласика тоталітарної та посттоталітарної моди / Олександра Михайлівна Капітоненко // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. – К. : ПП «Видавництво «Гілея», 2016. – Вип. 105 (№ 2). – С. 185 – 188.

5. Капітоненко О.М. Постмодерністські інтенції моди посткомуністичного суспільства / Олександра Михайлівна Капітоненко // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. – К. : ПП «Видавництво «Гілея», 2016.–Вип. 106 (№ 3). – С. 237 – 239.

6. Капітоненко О.М. Естетична утопія групи «Прозодяг» як синтез мистецтв: формування перших інституцій з дизайну одягу / Олександра Михайлівна Капітоненко // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки: збірник наукових праць. – Луцьк : Видавництво Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2016. – Вип. 334 (№ 9). – С. 3 – 8.

7. Капітоненко О.М. Мода тоталітаризму та посттоталітаризму: формування дизайнерських шкіл в Україні / Олександра Михайлівна Капітоненко // Людина. Культура. Дизайн. Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 – 26 березня 2014 р. – К. : Університет «Україна», 2015. – С. 264 – 299.

8. Капітоненко О.М. Мода посткомуністичного суспільства як культурна практика / Олександра Михайлівна Капітоненко // Людина у просторі сучасної культури. Дизайн в контексті культурних практик сучасності (мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність): матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 – 26 березня 2015 р. – К. : Університет «Україна», 2015. – С. 212 – 221.

## АНОТАЦІЇ

**Капітоненко О.М. Мода тоталітаризму та посттоталітаризму в європейській культурі: філософсько-антропологічний аналіз. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.04. – філософська антропологія, філософія культури. – Міністерство освіти і науки України, Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, Київ, 2017.

Дисертація є філософським дослідженням проблеми модних інновацій в контексті соціокультурного потенціалу культури тоталітаризму та посттоталітаризму.

Проводиться аналіз антропологічної, соціологічної, культурологічної моделей моди як практики культури. Визначаються принципи формування моди в радянському та пострадянському просторі культури та технології модної індустрії. Прослідковується еволюція моди в реаліях проектного процесу (лабораторні експерименти групи «Прозодяг», функціонування будинків моди та

ін.). Характеризуються авангардний (Авангард-1), поставангардний (Авангард-2), тоталітарний та посттоталітарний періоди формування моди в країнах СРСР та Східної Європи. Визначаються відмінності української дизайнерської школи, орієнтованої на моделювання костюму та риторичну модель проектування одягу.

Характеризуються етичні, естетичні, ідеологічні, міфологічні детермінанти трансформації сучасних культурних практик моди в контексті провідних дизайнерських шкіл України. Зокрема визначається досвід наслідування системного аналізу вестиментарного коду моди у Р.Барта як модельний принцип, що поєднує предметні, візуальні та вербальні реалії моди.

**Ключові слова:** мода, дизайн, одяг, культуротворчість, культурні практики, тоталітаризм та посттоталітаризм.

**Капитоненко А.М. Мода тоталитаризма и посттоталитаризма в европейской культуре: философско-антропологический анализ. – Рукопись.**

Диссертация на соискание научной степени кандидата философских наук по специальности 09.00.04. – философская антропология, философия культуры. – Министерство науки и образования Украины, Национальный педагогический университет имени М.П. Драгоманова, Киев, 2017.

Диссертация является философским исследованием проблемы модных инноваций социокультурного потенциала культуры тоталитаризма и посттоталитаризма.

Антропологическая составляющая исследования характеризует эволюцию моды в тоталитарном и посттоталитарном пространстве в контексте презентации человека, как общественного актера тоталитарных событий: парадов, демонстраций, модных презентаций и др. Тотальность моды описана как система рефлексии изнутри практики (теоретико-модельные наработки дизайнеров), рефлексии над практикой (идеологические и политические коннотации модного дискурса), рефлексии в другое (утопические проекты тоталитаризма) и рефлексии в себя (антисистема, самодостаточность моды как «островной онтологии» по Э.Морену).

Глобализация в тоталитаризме привела к гомогенизации, простым и ясным, схематизируемым образам, построенным на симметрии форм, средствах адаптации целостности в композиционных реалиях классики. Проблема тотальности, которую тоталитаризм выставил как культурный принцип, была ориентирована на эклектику, тяготела к стилизации и изысканным импликациям. Простота заимствований, адаптивный комплекс относят к простым формообразующим принципам. Когда тоталитаризм достиг образной сложности, целостность сохранялась путем заимствования схем и их унификации.

Социалистический реализм, как главный стиль, метод, эклектическая доктрина, опирался на натурализм. Но натурализм идеологического образца, обоснованного научно-определенного принципа формирования или конструирования идеальной реальности. Понятие «неоклассика» является достаточно многозначным, семантически неустоявшимся, свидетельствует лишь о том, что после периода пренебрежения классикой происходит определенное возвращение к классическому идеалу. Неоклассика – это не какой-то

определенный хронологический период, а своеобразная антитеза, которая возникает рядом с авангардом как его своеобразное «альтер эго», как диспозиция образных установок. Неоклассика и авангард существуют рядом, параллельно, в этом и заключается вся трагедия и вся привлекательность неоклассики. Не верно говорить о том, что тоталитаризм уничтожил авангард, просто прекратил его. Сам по себе авангард как попытка радикальных изменений в искусстве, как трансформация социокультурного пространства, политически определялся тоталитаризмом, был самым чистым определением политики тоталитарных стран. Авангардные мирозидательные интенции уничтожали все вокруг себя благодаря имперским амбициям их идеологов. Впрочем, художественный авангард сразу же был скорректирован классикой.

Проблема коррекции острой монтажной поэтики, которая существовала во всех видах искусства (экзерсисы Вс.Мейерхольда в театре, кинематограф С.Эйзенштейна), была актуальной, и именно неоклассика стала тем необходимым и достаточным компонентом, корректирующим измерением искусства, которое позволило плавно осуществить переход к так называемой сталинской эклектике или имперской эклектике Третьего рейха.

В исследовании проанализированы антропологическая, социологическая, культурологическая модели моды, как практики культуры. Прослеживается эволюция моды в реалиях проектного процесса (лабораторные эксперименты группы «Прозодежда», функционирование домов моды и др.), идеологических регуляторов, которые осуществлялись в искусстве. Описаны нравственные, эстетические, идеологические, мифологические детерминанты трансформации современных культурных практик моды в контексте ведущих дизайнерских школ Украины.

**Ключевые слова:** мода, дизайн, одежда, культуротворчество, культурные практики, тоталитаризм и посттоталитаризм.

**O.M. Kapitonenko. Totalitarian and Post-Totalitarian Fashion in European Culture: Philosopho-Anthropological Analysis. – Manuscript.**

The dissertation for scientific degree of PhD is specialty 09.00.04 – Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture. – Ministry of Education and Science of Ukraine, National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, 2017.

The dissertation is a philosophical study of fashion innovation issues within context of sociocultural potential of totalitarian and post-totalitarian culture.

The paper provides analysis of anthropological, sociological, and cultural fashion patterns as culture practice. It identifies formation principles of fashion in the realms of Soviet and Post-Soviet culture and technologies of fashion industry. The dissertation paper traces the evolution of fashion in the realms of project process (laboratory experiment of «production clothing» group), functioning of couture houses, etc.), and it is characterized by the influence of avant-garde (Avant-1), post-avant garde (Avant-2), totalitarian and post-totalitarian periods in fashion in the former Soviet Union and Eastern Europe. Identifies aspects of Ukrainian design school focused on design and rhetorical model of clothes design.

In particular, the experience of imitation of the system analysis of the «vestimentar code» of Roland Barthes's fashion research as a model principle that unites the objective, visual and verbal realities of fashion is determined.

The dissertation characterizes ethical, aesthetic, ideological, mythological determinants of modern cultural fashion practices in the context of leading Ukrainian design schools.

**Key words:** fashion, design, clothes, culture forming, cultural practices, totalitarianism, post-totalitarianism.