

Рената Девитьярова —
магистр Школы философии
и культурологии факультета
гуманитарных наук НИУ ВШЭ.
renata.devitiarova@gmail.com

Розы и сорняки.

Цветочный мотив как фигура деконструкции в творчестве Дриса ван Нотена

Аннотация

Статья посвящена анализу флоральных мотивов в творчестве бельгийского дизайнера Дриса ван Нотена. Выдвигается гипотеза, согласно которой обращение к ним представляет собой методологический прием, отражающий специфику реализации аналитической процедуры деконструкции в творчестве дизайнера. Цель работы — выявить особенности использования флоральных мотивов в женских коллекциях бренда Dries Van Noten и определить степень их соответствия феномену деконструктивизма в моде. Исследование позволило установить, что флоральные паттерны создают эффект дерридианского вчитывания,

проблематизирующего как различные нарративы, связанные с логоцентрическим использованием цветочных узоров в европейской культуре (колониальное наследие, ориентализм и экзотизация Другого, викторианский контроль женской телесности, категория хорошего вкуса), так и сами механизмы модного устаревания.

Ключевые слова: мода; деконструктивизм; Дрис ван Нотен; цветы; сад; цветочный мотив; постколониализм; ориентализм; китч; *vanitas*; кабинет редкостей.

Бельгийского дизайнера Дриса ван Нотена можно назвать дизайнером-парадоксом. «Попытка объяснить лихорадку, которую вызывает одежда ван Нотена, тому, кто никогда ее не видел, — неблагоприятная задача, потому что она во многом противоречит тому, чему нас учили восхищаться в современной моде», — дает характеристику работам ван Нотена автор статьи в издании T: The New York Times Style Magazine (Yanagihara 2017). Модельер принадлежит к знаменитой шестерке антверпенских деконструктивистов, но использует в своей работе те же составляющие, что и многие вполне мейнстримные модельеры его времени; не создает подчеркнуто экспериментального кроя, переворачивающего представления о телесности, а все вещи из его коллекции предназначаются в первую очередь для реальной жизни, а не театрализованных показов. При этом одна из ключевых основ его творчества — самый консервативный в мире узор, цветочный. Именно он принес ван Нотену широкую известность после первого показа женской коллекции с прямолинейным названием «Цветы» весна — лето 1994. Она имела громкий успех, хотя появилась в период господства черно-белого минимализма (иллюстрации см. во вкладке 4).

На протяжении всего периода создания женских коллекций в качестве креативного директора собственного бренда (до 2024 года) ван Нотен не переставал работать с натуралистичными и стилизованными розами, тюльпанами в духе натюрмортов *vanitas*, сентиментальными цветочками в стиле недорогих обоев 1950-х, мрачными гербариями, гобеленовыми растительными узорами, различными пышными и увядшими, экзотическими, традиционными и китчевыми флоральными мотивами. Ван Нотен воплощает образ художника-садовника и в реальной жизни — в пространстве своего поместья Рингенхоф, — соединяя наследие классической культуры созерцания и коллекционирования с современными принципами самосева и экологической спонтанности.

В рамках данной статьи выдвигается гипотеза, согласно которой использование цветочных паттернов представляет собой важный инструмент, отражающий специфику реализации аналитической процедуры деконструкции в работах ван Нотена. Ее цель — выявить особенности использования флоральных мотивов в женских коллекциях бренда Dries Van Noten и определить степень их соответствия феномену деконструктивизма в моде. Материалом для анализа будут женские коллекции, созданные им в период с момента первого женского показа до его ухода с поста креативного директора бренда (с 1994 по 2024 год) (иллюстрации см. во вкладке 4).

Деконструкция и мода. Бельгийский контекст

Хотя в отношении творения модного дизайнера термин «деконструкция» был впервые использован в 1989 году в связи с показом коллекции Мартина Маржела осень — зима 1989/90, процесс формирования интеллектуального ландшафта для его употребления был запущен появлением на парижском подиуме начала 1980-х японских модельеров Рей Кавакубо и Йодзи Ямамото (Граната 2021: 67). Их объединял отказ от европейской идеи нормативной телесности и структурного кроя: они использовали бесформенные силуэты и необработанные края, обнажали конструктивные узлы одежды, обращались к эстетике незавершенности и несовершенства, связанной с японским понятием «ваби-саби». На ранних этапах модные журналисты маркировали это явление термином «Le Destroy», связывая его с постпанком, и концентрировались исключительно на внешних признаках (Loscialpo 2011: 17). Закрепление термина «деконструктивизм» было во многом обусловлено выставкой «Деконструктивистская архитектура» в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке в 1988 году (Васильева 2018: 62). Влияние японских дизайнеров подготовило почву для следующего поколения деконструктивистов — Мартина Маржела и антверпенской шестерки, членом которой был Дрис ван Нотен (Коул, Дейл 2023: 406).

Феномен бельгийского чуда в моде во многом стал возможен благодаря комплексу мер государственной поддержки промышленности, которая на момент начала 1980-х находилась в кризисе (Gimeno-Martínez 2011: 212). Его важной частью стала запущенная в 1983 году Институтом текстиля и одежды Бельгии (ИТСВ) кампания «Dit is Belgisch/C'est belge» («Это бельгийское»). Целью было убедить потребителей покупать отечественную продукцию и преодолеть ее

кажущуюся неполноценность по сравнению с французской или итальянской. Другим важным элементом этой кампании поддержки стала премия «Золотое веретено» (Gouden Spoel), которая позволила получить признание и заявить о себе новому поколению дизайнеров, среди которых были Дрис ван Нотен, Анн Демельмейстер, Вальтер ван Бейрендонк, Дирк Биккембергс.

Еще большее значение имела специфическая образовательная модель факультета моды Антверпенской Королевской академии искусств, который с 1963 года возглавляла Мари Прийо. Считая эталоном парижский шик, она призывала студентов находиться «в гармонии, подобно Моцарту» (Brajato 2026: 88). Эта строгая среда сосуществовала с активной художественной жизнью Антверпена, связанной с деятельностью таких институций, как галерея Wide White Space (Debo 2007: 41). Предприниматель и ретейлер Герт Брюлот, благодаря которому состоялась знаменитая поездка антверпенской шестерки на британское шоу дизайнеров в 1986 году, также отмечает, что одним из ключевых факторов формирования их стиля стал специфический культурный ландшафт, сложившийся под влиянием нового авангарда в индустрии моды (Brajato 2026: 79).

Вместе с тем стоит отметить, что сама трактовка творчества Дриса ван Нотена как деконструктивистского требует дополнительных комментариев. В ряде публикаций СМИ встречаются утверждения, что он не является деконструктивистом, поскольку избегает видимого нарушения кроя и пропорций (Прохорова 2024; Муратов 2022). Подобная точка зрения связана с буквальным пониманием деконструктивизма в моде как стиля и набора приемов, разрушающих привычные вестиментарные формы. Ошибочность такого подхода подчеркивается различными исследователями: они сходятся в том, что деконструкцию невозможно свести к единому набору внешних технических приемов — она представляет собой аналитическую процедуру, направленную на проблематизацию глубинных оснований моды как явления (Gill 1998: 40; Loscialpo 2011: 15).

Важным источником, позволяющим дополнить представление о феномене деконструктивизма в моде, является интервью философа и автора концепции деконструкции Жака Деррида, в котором он рассуждает о возможности деконструкции на материале визуального (Brunette & Wills 1994: 9). Он подчеркивает, что самая эффективная деконструкция направлена на дискурсивное: институты, политику, экономику и художественные практики. Деррида также проводит различие между философией и мышлением, и искусство интересно ему именно как форма мышления, которая стоит выше философии и не

может быть ею полностью освоена. Его ключевым стратегическим ходом является расширение понятия текста. По его словам, текст существует не только в книге, но везде, где есть сеть различий, отсылки и эффект пространственности. Поскольку любое произведение искусства включено в такую сеть, оно обладает текстуальной структурой и, следовательно, открыто для деконструкции.

В этом отношении мотивы обращения к цветочным узорам, озвучиваемые самим ван Нотеном, обнаруживают сходство с описываемыми Деррида характеристиками и подчеркивают его интерес к флоральному как к элементу, обладающему значительным потенциалом для работы с широким спектром интертекстуальных связей. Он сравнивает используемые им цветочные узоры с живыми цветами в собственном поместье, что указывает на целесообразность обращения к более детальному анализу сада ван Нотена, организованного по принципу смешения традиционных и неклассических современных подходов: «Как и в случае с цветами в моем саду, я играю с сочетаниями роз. Когда я думаю обо всем, что может олицетворять роза, например о революции, о символе любви, обо всем остальном, это становится таким сильным элементом» (Sleek 2022).

Порядок и хаос сада в поместье Рингенхоф

Феномен «Сада художника» — культурное явление, представляющее собой давнюю интеллектуальную и эстетическую традицию, связанную с созданием пространства диалога природы и искусства. К примеру, для Леонардо да Винчи сад замка Кло-Люсе был лабораторией изучения микро- и макрокосма, в которой ботанические штудии помогали постичь законы строения вселенной (Bennett 2019: 20). Сад Питера Пауля Рубенса в Антверпене был спроектирован как идеальная сценография, в границах которой реальный ландшафт становился непосредственной моделью для рождения новых картин (Muller 1993: 33). В период распространения модернизма сад художника приобрел роль пространства сопротивления и живой палитры: сад Клода Моне в Живерни был картиной под открытым небом, для которой он подбирал растения, словно это были краски (Don & Priest 2015: 67).

Для Дриса ван Нотена сад его поместья Рингенхоф 1840-х годов постройки в пригороде Антверпена воплощает живую метафору подхода к дизайну: «У других людей есть или дом у моря, или шале, или они ездят на юг Франции. У нас есть он. Это наша зима и наше лето» (Bowles 2024). Структура поместья воплощает диалог между

историческим ландшафтом парка с буковыми аллеями и современным зонированием, созданным бельгийским архитектором Эриком Донтом с помощью асимметричных тисовых изгородей. С одной стороны, ван Нотен — наследник многовековой традиции: наполнение сада архитектурными артефактами (шатер, швейцарский коттедж, каменные шпили готического собора Льера) сближает его со стремлением к созданию *locus amoenus* в духе неоклассицизма, а его страсть к коллекционированию редких видов растений — с традицией сада Рубенса как «кабинета редкостей» (Bennett 2019: 35). Кроме того, ван Нотен, подобно Клоду Моне, вдохновляется колористическими сочетаниями своего сада, перенося в одежду органическую сложность и глубину цвета, недоступную при цифровом проектировании.

Его коллекция включает множество редких сортов гортензий и гаммелиса, выведенных знаменитым селекционером Еленой де Бельдер, а также старомодных кустовых роз, которые образуют викторианский розарий, отражающий присущий этой эстетике дух любования подчеркнuto культурной красотой рукотворных сортов (Bowles 2024; Potter 2010: 401). Эта часть дополняется свободным разрастанием сорняков вроде золотистого хмеля и бессмертника, а также дикой земляной тропой, окруженной чертополохом и эхинацей, которая была создана адептом движения *New Perennial* Питом Удольфом. Удольф известен любовью к композициям на основе зимних сухостоев и тем, что является одним из главных противников активного использования роз в современном ландшафтном дизайне (Mogley 2021: 176). В данном контексте двойственный подход ван Нотена, соединяющего, казалось бы, несовместимые ландшафтные концепции, обнаруживает сходство с дерридианским стремлением преодоления бинарных оппозиций. В его саду иерархия упразднена: историческая роза и сорное растение из палитры *New Perennial*, пышное цветение и гниlostное увядание утрачивают привычные ярлыки и сосуществуют на равных.

Флоральные мотивы в женских коллекциях

В то время как сад ван Нотена в поместье Рингенхоф представляет собой пространство, размывающее привычную иерархию между сорными растениями и благородными историческими сортами, его обращение к цветочным мотивам в процессе создания коллекций одежды обнаруживает схожий интерес к ним как к элементам, обладающим большим потенциалом для работы с различными контекстами. В рамках данной работы утверждается, что характер их

использования позволяет выделить несколько условных концептуальных линий, связанных с проблематизацией нарративов, касающихся логоцентрического использования цветочных мотивов в европейской культуре и имеющих отношение к механизмам колониального присвоения, контроля женской телесности, социальной стратификации, конструирования представлений о хорошем и плохом вкусе.

При этом важно отметить, что хотя в большинстве женских коллекций ван Нотена характер функционирования цветочных мотивов обнаруживает сходство с тем, что можно назвать фигурой (оператором) деконструкции, их роль в рамках его творчества нельзя свести исключительно к этому. Часть коллекций демонстрирует обращение к флоральным элементам в незначительном объеме либо в качестве устойчивого элемента цитируемых эстетических контекстов (например, в коллекциях весна — лето 2001, осень — зима 2001/02, весна — лето 2006, осень — зима 2006/07, осень — зима 2011/12, осень — зима 2012/13, осень — зима 2014/15, весна — лето 2020, весна — лето 2022). Еще одна группа коллекций (преимущественно поздних) обращается к цветочным мотивам в режиме архивного самоцитирования (осень — зима 2017/18, осень — зима 2022/23, весна — лето 2023, осень — зима 2023/24). Вместе с тем первая женская коллекция Dries Van Noten (весна — лето 1994) позволяет обнаружить конфигурацию приемов, которые впоследствии будут разворачиваться в рамках нескольких повторяющихся концептуальных линий. Мотив розы здесь создает эффект смыслового колебания, позволяя совместить подчеркнута феминную нарядность и гранж (за счет сочетания шелка, мягких фактур и простых силуэтов), а также намечает дальнейшие пути работы с оппозицией «присвоения» и «гибридности» за счет объединения европейского флорального паттерна с формами, заимствованными из индийского и китайского костюма.

Постколониализм: цветочный узор как память

Одна из ключевых черт творчества Дриса ван Нотена, постоянно подчеркиваемая модными критиками, связана с его осторожным использованием отсылок к национальным культурам, а также интересом к традиционным ремесленным техникам. К примеру, в статье журнала *Another*, посвященной источникам вдохновения дизайнера, отмечается, что именно благодаря ему «западная индустрия моды впервые открыла для себя богатство индийской вышивки» (Represa 2014).

Его коллекции, обращающиеся к этническим мотивам, позволяют выделить две условные концептуальных линии. Первая из них близка

проблемному полю осмысления наследия колониального прошлого, а вторая — связанной с ним практике романтизации экзотического Другого в контексте традиции ориентализма и европейского богемного стиля. Одним из оснований для выделения именно постколониального контекста послужило то, что данные коллекции взаимодействуют с культурами, в истории которых в той или иной форме присутствовал опыт политической зависимости и внешнего управления.

На момент 1990-х годов постколониальные исследования, развитие которых во второй половине XX века было ускорено выходом книги Эдварда Саида 1978 года «Ориентализм», переживали бум и были востребованы в западных университетах (Loomba 1998: 30). В своей книге Саид использовал фукодианское понятие дискурса, чтобы показать, как западное знание о Востоке было неразрывно связано с властью и имперским контролем (Saïd 1978). В книге «Dries Van Noten: Shape, Print and Fabric» 1999 года журналист Эндрю Такер приводит цитату ван Нотена, которая вполне соответствует данному методологическому контексту: «Значительная часть „этнической“ моды вдохновлена „несуществующей культурой“ — романтизированным и устаревшим представлением, которое не имеет ничего общего с реальностью» (Tucker 1999: 38). Ван Нотен отмечает, что в современной Индии невеста, к примеру, может надеть под свадебный наряд кроссовки Nike, потому что они являются символом статуса, и что сам он стремится отражать именно эту реальность в своих работах, даже если она не совпадает с ожиданиями публики. Его коллекции, взаимодействующие с постколониальной проблематикой, можно условно разделить на два направления, выстроенных вокруг оппозиций «западный вкус — восточный вкус» и «гибридность — присвоение».

Самая ранняя среди них носит название «Болливуд» (осень — зима 1996/97). В документальном фильме «Дрис» (Dries) 2017 года режиссера Райнера Хольцера дизайнер объясняет свой выбор данной темы стремлением перевернуть эстетические правила и адаптировать характерное для Болливуда сочетание полиэстера, неона и кричащего золота для западного взгляда. Коллекция направлена на создание эффекта оптического обмана: иллюзия синтетики и блеска достигается с помощью шелка, парчи и напоминающей индийскую технику «зардозии» вышивки с использованием золотых нитей. Ощущение противоречивого колебания между хорошим и плохим вкусом поддерживается в том числе и благодаря флоральным мотивам, напоминающим британский ситец — одно из ключевых орудий колониального подавления, уничтожившее рынок и репутацию индийского

ситца (чинца) ручной работы за счет кражи технологии и создания ее недорогой промышленной имитации (Fee 2020: 15). Важную роль также играют плоские открыточные розы, напоминающие элементы индийской религиозной календарной живописи, чей визуальный язык, возникший в условиях сплава традиций танджорской живописи и внедренных британцами западных техник (использование масла и объемной моделировки форм) с целью создания литографий для массовой продажи, послужил одним из источников яркой колористики Болливуда (Dwyer 2006: 19; Jain 2007: 84).

Эффект демонстрации скрытых механизмов институционализации колониального фэшн-присвоения и диалектической связи западного и восточного вкуса создает еще одна ранняя коллекция — «Африканские барабаны» (весна — лето 1998). Хотя в рамках ее создания ван Нотен, по его словам, стремился дистанцироваться от этничности с помощью монохромной палитры, он осознанно усилил конфликт посредством использования африканского саундтрека. Это привело к тому, что этничность функционирует здесь не как заданное свойство, а как скрытая логика формы, напоминающая о привычной для современного взгляда образности, участвовавшей в системах присвоения. Данное ощущение создается за счет выбора узоров на туниках и жакетах, напоминающих растительные паттерны в стиле колониальных кашмирских и манильских шалей, а также графических натуралистичных принтов с изображением листьев и цветов, ассоциирующихся с зарисовкам путешественников-натуралистов XIX века.

В более поздней коллекции (весна — лето 2010) с прямолинейным названием «Этническое лето» ван Нотен переходит к работе непосредственно с механизмами интертекстуальности. Комментируя этот показ, он говорит, что не разрабатывал принты для коллекции, а отправился в музеи в поисках материалов, «исконных для многочисленных народов». Он включил туда японские ткани для кимоно, индийские сари, яванские батйки и икаты из Узбекистана, которые «в течение двух дней везли на осле до ближайшего пункта DHL», а также материалы, созданные мастерами из Лиона. Его комментарий по поводу коллекции («я включил западные элементы и парижский шик, а в конце — забыл обо всем этом, чтобы создать просто хороший наряд») реализует процедуру вчитывания: он признает наличие властной структуры (Париж как центр) и демонстративно вводит ее в диалог (Mower 2009). Цветочные мотивы здесь функционируют как след музейного логоцентризма и паноптического взгляда, отражающего пути интеграции этнических элементов в структуры европейской моды (Preziosi 1991: 54).

Второй блок постколониальной линии ван Нотена обращается к эффекту более равноправного взаимодействия, создающему ощущение колебания между идеей «гибридности» (в духе концепции Хоми Баба) и «присвоения» в контексте неотрайбалистских практик рейв-культуры 1990-х (Bhabha 1994: 37; St John 2012: 55). Несмотря на то что данные коллекции носят названия конкретных государств и территорий, их эстетическое наполнение подчеркнуто эклектично. «Марокко» (весна — лето 1997), по словам ван Нотена, вдохновлена конкретным материальным источником — вышитым халатом из Феса. Вместе с тем ее ключевым элементом становятся растительные узоры, имитирующие не марокканские, а индийские татуировки хной, чья широкая популярность в 1990-х годах в контексте индо-шика подвергалась критике со стороны постколониальных исследователей (Maiga 2002). Ван Нотен выходит за пределы дихотомии «апроприация — гибридность» благодаря выбору специфического медиума: он переводит ритуальные узоры в разряд материально зафиксированных, нанося их не только на одежду, но и на аксессуары и обувь с помощью техники флокирования. Он создает визуальный конфликт, обнажающий принципиальную тиражируемость и подчеркнуто внешний, неаутентичный характер заимствования. Другая важная деталь — диадема с лаконичным изображением цветка, ассоциирующаяся одновременно и с аксессуарами посетителей вечеринок гоа-транса 1990-х, эксплуатирующих эстетику других культур (восточных, коренных, племенных), и алжирскими украшениями zerouf (khit er rouh). Этот прием порождает провокационный эффект в духе гаремной эстетики и переосмысления в контексте гендерного ориентализма (Melman 1995: 77).

Еще более противоречивое столкновение элементов классического сказочного ориентализма и непростого социально-политического контекста можно обнаружить в коллекции осень — зима 1997/98 («Афганистан»). Задуманная как воплощение «мистики Шелкового пути», она воскрешает образ древнего стратегического узла, некогда связывавшего торговые артерии Восточной Азии и Средиземноморья. Именно разнообразие тканей с цветочными узорами (японскими хризантемами, геометризованными афганскими и узбекскими орнаментами, плоскостными бутонами шинуазри) формирует эффект стилизованного коллажа, создающего ощущение меланхолической роскоши и имперской ностальгии. Они сочетаются с деталями вроде пояса кочевника из тесьмы, выполненного знаменитой мастерицей Chanel мадам Пузье и завершающего конструирование образа мифического изобилия, который колеблется между романтической экзотизацией и трагической современностью Афганистана конца XX века (Tucker 1999: 35).

В коллекциях весна — лето 2002 («Индия») и весна — лето 2003 («Африка») ван Нотен отказывается от прямых этнических цитат в пользу проблематизации путей репрезентации данных территорий в современной массовой культуре. «Индия» обращается к специфическому стилю, рожденному в зонах контактов туристов и местного населения, напоминающему образы бэкпекеров и участников рейв-вечеринок на Гоа. Недорогие наряды посетителей «духовного Диснейленда» переосмысляются ван Нотеном с помощью ремесленных техник узелкового окрашивания, набивной печати и вышивки металлизированной нитью, а цветочные узоры воспроизводятся на ткани с оттенками выгоревшей и пыльной гаммы (Нутрук 1996: 80). В коллекции весна — лето 2003 «Африка» он отказывается от цитирования любых форм этнографического костюма, сосредотачиваясь на современных городских силуэтах (юбки, жакеты, платья косого кроя) и растительных паттернах, отсылающих как к исторически значимым для континента тканям вроде яванского батика, так и к впечатлениям дизайнера от африканской природы. В совокупности это создает эффект демонстрации невозможности визуального закрепления африканской эстетики внутри модного языка.

Богемный романтизм, экзотика и flower power

В то время как в отчетливо постколониальных коллекциях ван Нотена преобладает взаимодействие с категорией западного вкуса и оппозицией между присвоением и гибридностью, другая концептуальная линия, также имеющая отношение к колониальному наследию, концентрируется на множестве аспектов феномена интеграции ориенталистских цветочных паттернов в гардероб европейской богемы, которая с момента своего зарождения в XIX веке конструировала собственную идентичность посредством использования элементов экзотических культур (Уилсон 2019: 80; Geczy 2013: 91). Как отмечает Адам Гецци, если для буржуазии подобные заимствования служили знаком роскоши и частью приватной эстетики, то богема использовала их в публичном пространстве в качестве инструмента смещения классовых структур и нарушения «вестимогномического кода» (Geczy 2013: 93). В первой половине XX века богемный культ свободы и самовыражения начал постепенно коммерциализироваться: сначала этот процесс шел через популяризацию массовой культуры потребления, а в 1970-х годах, после вспышки олицетворяемого Талитой Гетти восточного ревайвализма, он приобрел форму трансориентализма

(превращения культурных символов в знаки глобальной игры, оторванные от первоисточника) (Уилсон 2019: 227; Geczy 2013: 157). Вместе с тем в этот же период цветочные мотивы обрели новый аспект взаимодействия с богемным стилем, обусловленный лозунгом «flower power», использовавшимся протестующими против войны во Вьетнаме и сделавшим растительные узоры важным элементом стиля хиппи. На момент 1990-х годов данные эстетические формы продолжали существовать в таких вариациях, как «стиль бохо класса люкс» (бренды Etro, Magni, Chloé) и «городская этника» — направления, к которому некоторые историки моды относят коллекции Дриса ван Нотена (Мендес, де ла Хэй 2025: 246).

В рамках данной работы утверждается, что богемные коллекции ван Нотена нельзя полностью свести ни к городской этнике, ни к трансориентализму: они позволяют обнаружить примеры проблематизации различных аспектов сложного восприятия флорального ориентализма в русле богемного стиля на протяжении европейской истории (противоречие между инструментализацией экзотического Другого и стремлением к аутентичности, неустойчивость границы между свободой и нормативностью в контексте институционализации эстетических проявлений богемности). Данный подход к самому концепту богемности можно сравнить с процедурой дерридианского вчитывания (Гилл 2023: 201).

Хронологически первой в этом ряду является коллекция «Цыгане» (осень — зима 1998/99). Она отсылает к одному из концептуальных источников мифа о богеме — романтизированному представлению о цыганах, которых во Франции именовали «bohémien». Большая часть представленных ван Нотеном элементов (шинели и доломаны) визуально отсылает к венгерскому рекрутскому танцу вербункош, исторически связанному с цыганской музыкой (Malvinpi 2004: 96). Хотя мундиры здесь дополнены яркими деталями и красными платьями с вышитыми золотыми нитями цветочными узорами, эффект цыганских лохмотьев достигается за счет кутюрных техник: платьев косоного кроя с асимметричным многослойным декором, ботинок, украшенных вышивкой с растительными мотивами, а также палантинов с шелковыми помпонами и петлями из натуральных волос. В результате коллекция создает ощущение инверсии: вместо типичного для богемы присвоения эстетики «внутреннего Другого» она демонстрирует обратный процесс — апроприацию цыганами конвенциональной военной формы, которая дополняется технически сложной имитацией эклектики. Такая противоречивость словно демонстрирует саму

природу мифа о богемности — как постоянного колебания между аутентичностью и театральностью, бунтом и конформизмом.

Ряд коллекций, охватывающих период с 2002 по 2003 год, продолжает обращаться к проблеме конструирования богемной идентичности, а также проблематизации механизмов присвоения и условности их границ. «Фольклорную историю леса» (сезон осень — зима 2002/03) ван Нотен описывает как вдохновенную искусством перевоплощения и скрапбуками Сесила Битона. Хотя это вызывает ассоциации с театральными экспериментами близкой Битону группе богемных аристократов Bright Young Things, дизайнер использует не иллюстративный подход, а метод, напоминающий коллажи скрапбука. Он создает гибридные образы, объединяющие тяжелые северные шерстяные ткани и европейские силуэты с индийскими растительными мотивами. Коллекция создает ощущение пограничности на разных уровнях: цветочные узоры здесь вызывают ассоциации как с отвержением индустриального буржуазного мира, так и с образом леса как лиминальной зоны; а смешение североевропейской и ориентальной этничности словно ставит под вопрос саму идею проницаемости границ. Вместе с тем в коллекции осень — зима 2003/04 («1920-е») ван Нотен обращается к наиболее классической, стереотипной версии высокого богемного гардероба. Цветочные узоры — от английских обоев и мебельной обивки XIX века до индонезийского батика и китайского шелка — образуют контрастные сочетания с геометрическими паттернами вроде полосы или аргайла, а также смешиваются с твидом, кружевом и пайетками. Эта коллекция работает двояко: с одной стороны, она выглядит как критический комментарий к трансориенталистскому бохо-шику 2000-х, с другой — интенсифицирует сам присваивающий модус богемности, доводя его до эстетической крайности. Название коллекции осень — зима 2004/05 («Ориентализм») буквально отсылает к взаимодействию богемного опыта и представлений о «Востоке». Ван Нотен обращается к флоральным мотивам японской и китайской иконографии (напоминающим пионы и хризантемы), но подвергает их деконтекстуализации: нестандартные цвета (охра, фиолетовый, синий) и гипертрофированный масштаб бутонов напоминают скорее не этнические ткани, а поп-арт. Соединяя эти мотивы с элементами гардероба эмансипированной женщины-путешественницы, он словно визуализирует процесс взаимного обмена западной и восточной образности, оказавшего влияние как на стиль представителей богемы, так и на трансформацию визуальной культуры XX века. Комментируя атмосферу этой коллекции,

он описал ее как «путешествия: как реальные, так и воображаемые» (Bruloot 2014: 45).

Несколько более поздних богемных коллекций ван Нотена обнаруживают взаимодействие с оппозицией «свобода — нормативность» в контексте институционализации богемного стиля на примере феномена «rich hippie». Флоральные элементы здесь выступают как самозамкнутый мотив, проблематизирующий уже не границы экзотического ориентализма или флорального бунта, а самую устоявшуюся связь цветочных узоров и богемной эксцентричности. Так, источником вдохновения для коллекции осень — зима 2015/16 («Цветущая вишня») ван Нотен называет «безумных женщин прошлого», желавших «носить парчу и цветы», никак не связывая этот факт с феноменом «flower power». Хотя коллекция включает пальто и топы из золотистого гобеленового жаккарда, мех, гигантские украшения из перьев и цветов, он уравнивает ее хлопковыми рубашками и брюками-чинос, сознательно избегая кэмпового эффекта. Этот жест поддерживается критиками, в рецензии WWD можно найти фразу «Вот как это делается!» (Foley 2015). Связь с темой «rich hippie» обнаруживается также в коллекции осень — зима 2008/09 («Мрамор»). Само название помещает ее в зону архивного цитирования, поскольку отсылает не к природному материалу, а к технике текстильной печати «Orbis» 1920-х годов. Цветочные узоры, вдохновленные стилем Айрис Апфель, который характеризуется СМИ как «умышленно бессвязный» (англ. wilfully disjunctive), удерживает противоречие между ощущением свободы и одобряемой модными институтами нормативностью в состоянии неустрашимой неразрешимости (La Ferla 2011).

Еще один условный блок богемной линии ван Нотена связан с режимом гранжевой флоральности. В коллекции весна — лето 2013 («Гранж») цветочные мотивы появляются во взаимоисключающих ипостасях: и как выцветшие узоры, визуально близкие к устаревшим платьям из секонд-хенда, и как объемные кутюрные элементы, украшающие юбки и жакеты. Схожий прием обнаруживается в коллекции осень — зима 2020/21, где сталкиваются эстетически противоположные архивные образы: «смертельная элегантность» героинь снимков фотографа 1980-х Сержа Лютанса (она воплощается посредством использования бархата и драматичного макияжа) и грубые фактуры гранжа 1990-х (клетчатый паттерн, объемные силуэты, тяжелая обувь) (Mower 2020). В этой логике флоральное действует как оператор, обеспечивающий свободную циркуляцию и переключение абсолютно противоположных контекстов.

Грани плохого вкуса: цветочный китч и одомашнивание кэмпа

Ван Нотен неоднократно подчеркивал свой интерес к феномену плохого вкуса. В одной из сцен документального фильма «Дрис» он комментирует это следующим образом: «Вдохновение часто приходит от вещей, которые тебе не нравятся. Вещей, которые я считаю по-настоящему уродливыми, совершенно неправильными, которые режут глаз <...> Я привношу любовь к своего рода дурному вкусу. Это поиск баланса между тем, что красиво, и тем, что некрасиво». Что касается непосредственного предмета данного исследования — цветочных узоров, — то их отношение к данному явлению определяется прежде всего понятием «китча», возникшим в XIX веке. Оно имеет разные версии происхождения, однако чаще всего этот термин возводят к практике создания недорогих подделок и уменьшенных репродукций, а также связывают с коммерциализацией романтического эскапизма (Calinescu 1987: 233). Ван Нотен работает с различными аспектами данного феномена, среди которых встречаются узоры в стиле устаревших обоев и скатертей с сентиментальным растительным рисунком, ткани машинной набойки образца 1950-х годов, чрезмерно нарядные атласные розы, а также яркие сценические цветы, декорированные стразами. Фундаментом связи китча и цветочных узоров ряд исследователей считает эстетический конфликт между индустриальным тиражированием и запросом на ремесленную эстетику, порождающий различные имитации низкого качества (Celebonovic 1969: 289; Dorfles 1969: 300). При этом автор книги «The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience» Селеста Олалькиага интерпретирует такие объекты как диалектические образы, подобные «руинам» и «обломкам» ауры единения человека и природы, утраченной с наступлением эпохи модерна (Olalquiaga 1998: 81). С практической точки зрения подход ван Нотена к работе с проявлениями китча и некоторыми элементами кэмповой эстетики (в трактовке Сьюзен Зонтаг) обнаруживает сходство с методом пастиша в соответствии с подходом Ричарда Дайера — как практики имитации узнаных культурных форм, не содержащей отчетливого ироничного компонента (Дайер 2021; Sontag 1966).

Среди ранних приемов взаимодействия ван Нотена с близкими китчу элементами — столкновение строгих и функциональных вестиментарных форм (жакеты, платья, юбки) с подчеркнута искусственными материалами и чрезмерно декоративными фактурами. В отличие от другого характерного для него принципа контрастных сочетаний,

в подобных случаях он обращается к стратегии эстетической гипертрофии. К примеру, в коллекции осень — зима 1995/96 («Розы») атласные костюмы с объемным декором в виде цветов создают обобщенный образ чрезмерной нарядности в духе имитации ассортимента массовых магазинов: крупные растительные узоры и золотистые броши-бутоны сочетаются с интенсивным блеском атласных поверхностей. Тем не менее характер кроя вещей и специфика самого показа лишает коллекцию какого-либо очевидного ироничного оттенка, что создает ощущение неопределенности и сближает ее с феноменом пастиша. Эту стратегию воплощает и более поздний пример сезона весна — лето 2019 (коллекция не имеет единого названия), в рамках которого «броский жест из разряда высокой моды» (по выражениям критиков) соединяется с нарочито яркими цветочными узорами и искусственными перьями из ткани-бумаги и техно-тафты. Видимая дешевизна материалов (синтетика, пластик) осмысливается журналистами как кутюр с оттенком DIY (Mower 2018).

В коллекциях 2008, 2012 и 2018 годов ван Нотен углубляет работу с пастишем, сталкивая элементы устаревшего кутюра с эстетикой массовой культуры. В сезоне весна — лето 2008 («Летние цветы») он использует декор в стиле вечерних туфель Roger Vivier для Christian Dior 1963 года, цветочные узоры 1950-х и 1980-х, насаивая по пять принтов в одном образе и смешивая европейскую флоральность с этническими мотивами. В традиционном смысле это именно тот прием, который ассоциируется с отсутствием вкуса. Сформулированное самим ван Нотеном описание коллекции подчеркивает установку на позитивную интенсивность: «Случайное расположение и кажущиеся совпадения в принтах и цветовых сочетаниях вызывают в памяти прелесть диких летних цветов на лугах и горных тропах». Данные характеристики очень близки тому, что Олалькиага концептуализирует как стремление вернуть утраченную ауру домодернового чувства единения человека и природы посредством использования ее обломков (китчевых форм, фиксирующих природные проявления в виде узоров и искусственных растений) (Olalquiaga 1998: 80). В коллекции весна — лето 2012 («Испания/Фотопринт/Рив») этот эффект углубляется: силуэты, отсылающие к испанскому кутюру, становятся каркасом для столкновения фотообоев с изображением пальм с романтическими руинами на гравюрах XVII века, порождающих колебания между описываемым Олалькиага меланхолическим китчем и кэмповой чрезмерностью (Ibid.: 140). Данный подход достигает кульминации в сезоне весна — лето 2018 («Найденный объект»), где ван Нотен соединяет обои 1940-х, кутюрные цветы 1960-х и геометрические узоры

1970-х, комбинируя их с кристаллами и органзой. Отсутствие явной иронии отражается в его комментарии: «Самое важное, я хотел сделать очень счастливую и оптимистичную коллекцию» (Mower 2017).

Одним из наиболее интересных примеров взаимодействия вестиментарных форм, отсылающих к британскому портновскому мастерству, и элементов эстрадно-спортивной кэмповой чувствительности является коллекция осень — зима 2013/14 («Щека к щеке»), в которой ван Нотен обращается к цветочному декору со стразами и перьями в стиле костюмов для балльных танцев и фигурного катания. Она создает противоречивый эффект, напоминающий идеи в духе «репаративного чтения» кэмп исследовательницы Ив Кософски Седжвик (Sedgwick 2003: 149). Ван Нотен сочетает строгие силуэты с яркими акцентами, создавая ощущение одомашнивания зрителя: аффективная мощь кэмп сохраняется, но лишается сценической дистанции. Это можно сравнить с деконструкцией кэмп, проблематизирующей основания работы эстетических форм на самом глубинном уровне.

Псевдоконсервативная женственность: женщина-цветок, женщина с цветами, женщина — цветочный гобелен

На фоне игры с китчевыми источниками, позволяющими преодолевать границы хорошего вкуса, ван Нотен обращается к таким, казалось бы, абсолютно консервативным феминным флоральным элементам, связанным с визуальным наследием XIX и XX веков. В контексте 1990-х и 2000-х годов это тематически пересекается с творчеством Джона Гальяно и Александра Маккуина, однако подход ван Нотена далек от театральности и драматичного воинственно-агрессивного переворачивания образов классической женственности. Он сочетает цветочную ремесленную вышивку, пышные юбки, флоральные гобеленовые узоры со свободными и даже закрытыми силуэтами, но именно здесь проявляется его деконструктивизм на уровне вчитывания в классический «текст» о связи женственности и цветов.

Семиотический характер связи между образом цветка и представлениями о женственности можно проследить уже в древнем мире (Goody 1993: 59). В ряде коллекций ван Нотена удастся выявить признаки взаимодействия с различными контекстами этого традиционного для европейской визуальной культуры мотива. Данную линию можно условно разделить на три внутренних блока. Первый — женщина — цветочный гобелен — обнаруживает связь с концепцией домашнего тела и отождествлением феминности с рукоделием

и ремесленными практиками. Второй — женщина-цветок — апеллирует к специфической телесности ар-нуво, а также к неоконсервативной эстетике 1950-х и 1980-х. Третий — женщина с цветами — связан преимущественно с цитированием ван Нотеном кинематографических и театральных произведений, а также с использованием флорального мотива в качестве оператора, демонстрирующего механизмы функционирования женственности как визуального архива.

В рамках этой классификации хронологически первой является коллекция осень — зима 1994/95 («Увядшая слава»). Ван Нотен прямо указывает на присутствие мотива конструирования образа консервативной женственности, отмечая, что источником вдохновения послужила увиденная им пожилая аристократка. Он не стремится воспроизвести ее стиль буквально: в качестве основных материалов используются бархат и шелк, напоминающие старинные выцветшие обивочные ткани. Этот прием практически буквально визуализирует концепцию «домашнего тела» XIX века, в рамках которой консервативные критики призывали женщин становиться «искусницами интерьера» и «проектировать» самих себя с тем же вниманием, что и обивку мебели (Sidlauskas 1997: 98; Gordon 1996: 284). Сталкивая эти ткани с минималистичными силуэтами и гранжевыми структурными сочетаниями, он создает двойное противоречие. С одной стороны, это производит эффект в стиле логики ироничного использования устаревших консервативных платьев и гендерной перформативности в духе гранжевого «kinderwhore». Вместе с тем характер посадки сохраняет принцип домашних женских «доспехов», что позволяет провести параллель с идеями Пьера Бурдьё о консервативном телесном эскизе (hexis), характерном для старой буржуазии второй половины XX века, часто воспитанной в духе католицизма (кстати, сам ван Нотен имел опыт обучения в иезуитской школе) (Bourdieu 1984: 91). Столкновение идеи консервативного камуфляжа и атмосферы ироничной перформативности порождает эффект неразрешимости и методологически проблематизирует условия этого сдвига; ключевую роль здесь играет инструментальный статус флорального мотива, выступающего оператором стягивания различных контекстов женственности. Схожий прием соединения гранжевой функциональности с традиционными вестиментарными формами прослеживается в коллекции весна — лето 2000 («Мексика»). Здесь элементы традиционного костюма (кечекемитль, уипиль) и сложные цветочные узоры наносятся на простые ткани, балансируя между землистыми и яркими оттенками. «Румыния» (весна — лето 2005) объединяет логику использования флорального гобеленового паттерна

и женской вернакулярной вышивки с домашней интерьерной рамкой. Хотя стол-подиум был использован как атрибут ужина по случаю пятидесятого показа, он спровоцировал демонстративную инверсию частного (проход моделей по столу). Этот жест породил ситуацию противоречивой двойственности, актуализируя амбивалентный статус вышивки как медиума не только традиционного труда, но и феминистских практик (Parker 2010).

Второй вектор псевдоконсервативной линии обращается к работе с флоральными метафорами, реализуемыми посредством прямого отождествления женского образа с цветком. Этот мотив раскрывается в широком диапазоне: от эстетики ар-нуво до силуэта New Look Кристиана Диора 1950-х и неоконсервативных вариаций «платья с цветочным узором» в контексте эстетического наследия 1970-х и 1980-х годов.

Коллекция весна — лето 2004, несмотря на обобщенное название «Романтика», демонстрирует взаимодействие с исторически нагруженными формами — текучими силуэтами, связанными с образом женщины-цветка в контексте эстетики ар-нуво, а также намеренно беспорядочной версией характерной для 1900-х прически *rompadois*. Тем не менее ван Нотен фокусируется не на буквальном цитировании кроя начала XX века, а на ощущении внутренней динамики формы. Такие многослойные платья и жакеты напоминают очертания органических структур, находящихся в постоянном движении, что вызывает ассоциации со сценическими метаморфозами танцовщицы ар-нуво Лои Фуллер, сумевшей объединить образ «цветка» и «электрического луча» (Garellick 2007). В этом контексте «цветок» действует как амбивалентная телесная форма романтической женственности по умолчанию. Другая грань флоральной женской телесности — связанная с консервативным стилем 1950-х — проблематизируется в коллекции осень — зима 2010/11 («1950-е и панк»). Заявленное противоречие усиливается использованием саундтрека к фильму Альфреда Хичкока «Головокружение» (Vertigo) 1958 года — хрестоматийному примеру воплощения концепции мужского взгляда Лоры Малви; в рамках данного сюжета нормативный женский образ создается мужчиной посредством насилия (Малви 2000). Связь с консервативной эстетикой Диора отражается в использовании силуэтов пышных юбок и жакета Bar, однако эта культивированная флоральность подвергается функциональному перевороту. Введение мотива цветочного камуфляжа переводит органическую форму в логику маскировки, а элементы панка (кислотные цвета, деформации) усиливают эрозию образа.

Флоральное здесь остается носителем памяти о фетишистской объективации, но превращается во внутренний оператор разрыва.

Интересный и провокационный прием сочетания фактурных и колористических эффектов в духе живописи второй половины XX века и неоконсервативных вариаций «платья с цветочным узором» в контексте эстетического наследия 1970-х и 1980-х демонстрируют сразу две коллекции: осень — зима 2009/10 («Фрэнсис Бэкон») и осень — зима 2018/19 («Арт-брю»). В сезоне 2009/10 ван Нотен использует формы конвенционального делового гардероба с оттенком 1980-х (костюмы, прямые юбки и драпированные платья в духе Донны Каран), но заменяет базовые цвета бэконовской палитрой, которую сам художник описывал как «слизь краски» (Russell 1993: 100). Цветочные мотивы на струящихся платьях из лайкры предстают в виде фрагментированных черно-белых архивных изображений (по словам дизайнера, взятых с винтажных нарядов). Это отсылает к методу Бэкона, деформировавшего фотографии с целью получения эффекта мутации образа (Daniels & Harrison 2009: 6). Такая висцеральная палитра и мутировавшая флоральная женственность вызвали эффект отторжения у некоторых критиков и публики: по словам ван Нотена, это была одна из самых плохо продаваемых коллекций. Похожие приемы были использованы в коллекции «Арт-брют» сезона 2018/19. Ряд созданных в студии ван Нотена растительных узоров напоминал мотивы в стиле доисторической флоры на картинах представительниц арт-брюта Анны Земанковой и Серафины Луи. Эти принты покрывали длинные платья свободных и приталенных силуэтов: если бы на их месте были обычные цветочные узоры, то они продемонстрировали бы соответствие самым консервативным трендам 1970-х и 1980-х годов. Подобно приемам коллекции «Фрэнсис Бэкон», в сезоне осень — зима 2018/19 ван Нотен совершает тонкую визуальную подмену, добавляя полочку в само основание вестиментарного кода консервативной женственности.

Третий условный блок в рамках псевдоконсервативной линии Дриса ван Нотена — женщина с цветами — представляет собой наиболее сложную работу с гендерно-цветочными контекстами, относящимися преимущественно к XIX и XX векам. В рамках этого периода связь женственности и цветов имела множество концептуализаций, так или иначе связанных с проблемой патриархального контроля. Среди них было не только приписывание свойств беззащитности и хрупкости, но и хищного ожидания опыления и даже эстетизация быстрого увядания и ранней смерти (Dijkstra 1986: 25).

Коллекция весна — лето 1999 «Пианино» обращается к сюжету одноименного фильма 1993 года Джейн Кэмпбелл о женщине,

подающейся иррациональным чувствам и сталкивающейся с осуждением консервативного общества. Сам дизайнер описывает коллекцию как «переизобретенную викториану». Она функционирует как сложный узел, проблематизирующий связь образа немой женственности и водно-цветочной символики конца XIX века в духе популярного в тот период образа Офелии (Marsh 1988: 138). Ключевым мотивом являются текучие «мокрые» структуры, украшенные раковинами и растительными элементами, напоминающими океанические водоросли и полуразложившиеся цветы.

В созданной в смежном контексте коллекции «Сон в летнюю ночь» (весна — лето 2015) ван Нотен сразу задает столкновение противоположных режимов связи «женщины и цветы»: хрупкость и смерть (Офелия) против королевской власти (Титания) (Johnson 2024: 213). Сет-дизайн воспроизводил атмосферу волшебного леса с помощью звукового сопровождения, золотистого освещения и мшистого зеленого покрытия. Флоральное в этой коллекции проявляется в буквальном смысле как среда циркуляции смыслов: общий сеттинг показа позволяет провести параллели с современными трактовками леса в обозначенном в названии коллекции произведении как территории экофеминистской утопии, функционирующей как женское пространство, лишенное жестких иерархий (Nath 2020).

Проблематизацию связи «женщина и цветы» можно также обнаружить на примере двух коллекций (весна — лето 2007 и осень — зима 2021/22), обращаясь к эстетическому контексту постановок хореографа Пины Бауш. Ван Нотен отмечал сильное влияние ее произведений на его собственное творчество (Moore 2021). В своих работах Бауш часто использовала цветы и платья с цветочными узорами в качестве реквизита. Вместе с тем, как отмечают исследователи, уникальность ее подхода заключается в том, что специфика использования различных гендерных атрибутов в создаваемых ею постановках производит неразрешимое противоречие между материалистической и эссенциалистской трактовками женственности (Price 1990: 324).

Коллекция весна — лето 2007 («Спортивный кутюр»), которую сам дизайнер называет одной из важнейших в карьере, была построена на контрасте объемных спортивных силуэтов и сложных фактур. Разработанные для нее ткани (шелк и тафта, смешанные с полиэстером) обладали особой пластикой, позволяющей сохранять сложные формы. Важным структурным элементом стал сет-дизайн, цитирующий поле из постановки Бауш «Гвоздики» (Nelken): его введение наделило флоральное статусом механизма сцепления разнородных слоев, удерживающих память о консервативной цветочной

женственности в контексте высокой моды (один из референсов коллекции — платье «Май» Диора 1953 года), и исследованием ее противоречивой природы как конфигурации архивных смыслов в контексте танцтеатра. Схожим образом решена коллекция осень — зима 2021/22, демонстрация которой представляла собой видеозапись перформанса танцующих на сцене моделей. Здесь ван Нотен сталкивает минималистичную агендерную эстетику (отсылающую к его костюмам для постановки «Drumming» 1998 года хореографа Анны Терезы де Кеерсмакер) с отсылками к творчеству Пины Бауш (Mower 2021). Лаконичные формы соседствуют со сценическими цветочными атрибутами — большим букетом роз в руках модели и блузками, пальто и сапогами из красной ткани с реалистичными фотографическими изображениями роз. Цветочная женственность здесь функционирует словно надеваемый слой, который можно разыгрывать и пересобирать в процессе движения.

Фламандский *vanitas* и носимый кабинет редкостей

Ван Нотен неоднократно подчеркивал, что его творческий метод строится на конфликте между красотой и неким «темным» элементом (Madsen 2015). Эстетическое основание данного подхода имеет тесную связь с принципами зародившегося в Антверпене около 1600 года жанра цветочного натюрморта, сочетавшего в себе восхищение перед проявлениями земной красоты и напоминание о неизбежном увядании и тленности (*vanitas*) (Vlieghe 2004: 207). Еще одним популярным во фламандской культуре приемом ван Нотена является обращение к принципу «кабинета редкостей» (*cabinet de curiosités*), которое он реализует в пространстве своих бутиков (например, на набережной Малаке в Париже). Эта форма организации, восходящая к европейским кунсткамерам и «театрам памяти», отвергает современную музейную классификацию в пользу нелинейной домодерновой таксономии (Bowly 2015). В контексте фламандской культуры данная тенденция была тесно связана с идеологией Контрреформации, которая отстаивала право на существование визуальных образов и предметов роскоши, видя в них отражение божественного знания (Rijks 2015: 72). Присутствие данных элементов в творчестве ван Нотена не сводится к буквальному символизму и проявляет себя скорее как эпистемологическая метафора, проблематизирующая как устройство модных коллекций, так и устойчивые приемы использования цветочных мотивов в моде.

К примеру, в коллекции осень — зима 2005 («Черные цветы»), характеризующей некоторыми критиками как «подавляюще мрачная», флоральные мотивы представлены в виде объемных черных брошей. Размещенные на лацканах пиджаков, они вызывают первичные ассоциации с дендистскими «растениями-монстрами» и «цветами зла» Шарля Бодлера (Горбовская 2022: 176). Вместе с тем коллекция не имеет четкой логики и включает также золотые элементы, одежду из состаренного бархата, парчу и наряды ярких цветов, словно выбивающиеся из общей логики. На отсутствие логической линейной структуры обращает внимание автор рецензии *Vogue*: «Дрис ван Нотен мог бы представить свою осеннюю коллекцию в гораздо более вдохновляющем свете, если бы провел показ в обратном порядке» (Mower 2005). Здесь он словно обращается к таксономическому принципу «театра вещей» и «кабинета редкостей» в духе устройства его бутиков; в этом потоке дендистский образ становится лишь одним из экспонатов. Коллекция весна — лето 2014 («Герхард Рихтер») обнаруживает схожую нелинейную логику. Несмотря на название, отсылки к живописи Рихтера ограничены лишь колористикой; коллекция лишена устойчивой структуры и объединяет элементы вроде реплик архивных жаккардов XIX века, объемных и полностью покрывающих предметы одежды цветов из золотого лама, минималистичных вещей из льна, платьев с узорами, напоминающими колючую проволоку.

Коллекция весна — лето 2017 («Викториана») создает глубоко противоречивый эффект, размывающий саму основу традиционной для весеннего сезона темы цветения посредством введения «темного» викторианского контекста. Цветочные узоры со следами увядания и разложения в сочетании со специфическим макияжем моделей воплощают некое подобие современной иконографии хтонических цветочных викторианских фей. Этот визуальный ряд дополняется сет-дизайном с обилием букетов, ассоциирующихся с двойственным восприятием флоры в викторианской культуре — эпохе бурного развития ботаники и одновременных попыток сохранить романтизацию природы с помощью фольклорных образов (Brown 2001: 109). Кроме того, прозрачные ледяные глыбы с цветами на подиуме напоминают одновременно научные образцы и натюрморты *vanitas* (данная ассоциация поддерживается процессом таяния льда прямо во время показа): это помещает флоральное в состояние циркуляции между совершенно разными культурными режимами: фольклорно-мистическим, гендерным, научным и религиозным. Данный эффект фиксируется в рецензиях критиков, которые используют характеристики вроде

«странно», «контраст», «парадокс» и «привычное, сделанное непривычным» (Foley 2017; Mower 2017).

В сезоне осень — зима 2019/20 центральным визуальным элементом становятся фотографические изображения осенних цветов (преимущественно роз) из сада ван Нотена, напоминающие фламандские натюрморты за счет присутствия следов увядания. Этот жест одновременно аллегоричен и прямолинеен, подобно созданию коммерческих «живых картин». Как отмечает автор исследования «By Any Other Name: A Cultural History of the Rose» Саймон Морли, в современной культуре диапазон культурных значений розы не фиксирован и простирается от религиозного и эзотерического символа до романтического образа и клишированного товара массовой культуры (Morley 2021). Превращая увядание в принт, ван Нотен словно замыкает круг ее значений, наделяя способностью удерживать напряжение между сакральным смыслом и рыночной стоимостью.

Абстракция и цветы «ex nihilo»

Говоря о раннем периоде своего творчества в различных интервью, ван Нотен постоянно подчеркивает дистанцию по отношению к господствовавшему в 1990-х минимализму, а также неудачную попытку обратиться к более минималистичным формам в рамках кризиса неопределенности в начале 2000-х: «Мы пытались быть крутыми и минималистичными так, как это не стоило делать. Но мы извлекли из этого очень четкий урок, что привело к гораздо более сильному образу» (Hine 2024). Как пишет журналистка Сюзанна Франкель, «во второй половине девяностых „декоративный“ было ругательством, но Дрис пережил эту бурю» (Frankel 2014: 14).

Вместе с тем в некоторых коллекциях ван Нотена можно обнаружить нестандартные приемы совмещения отсылок к абстрактному искусству (так или иначе повлиявшему на возникновение минимализма как в искусстве, так и в моде) с использованием цветочных узоров, порождающие парадоксальные примеры взаимодействия ремесленных фактур и геометризированных форм. Данные визуальные решения позволяют обнаружить в них опыт преодоления фундаментальной оппозиции между минимализмом и декоративностью, сформулированной архитектором Адольфом Лоосом в его знаменитом эссе «Орнамент и преступление» (1908) и закрепленной в рамках визуальной программы интернационального стиля 1930-х (Васильева 2022: 16).

В коллекции весна — лето 2009 («Вазарели против Ротко») ван Нотен создает дополнительный оттенок противостояния уже

в названии, сталкивая ассоциирующуюся с Вазарели рациональность с эмоциональным трагизмом Ротко. Двойственность воплощается и в самом дизайне: цветочные мотивы встречаются с геометрическими узорами в стиле работ Вазарели в пределах одного и того же блестящего жаккардового платья минималистичного кроя, а объемная золотая вышивка размещается на простой белой рубашке. Коллекция не пытается перевернуть иерархию, делая ремесленный декор более значимым, чем форма, а словно демонстрирует парадоксальную связь и условность границы между ними. Схожий прием противопоставления можно обнаружить в коллекции весна — лето 2011 («Джеф Верхейен»). Здесь ван Нотен обращается к глубинным слоям концептуальной «космологической» оппозиции: он сталкивает западную минималистическую эстетику работавшего с темой «пустоты» бельгийского художника Джефа Верхейена с восприятием пустоты в рамках восточной натурфилософской традиции (Pola 2013: 146). Ключевым приемом становится «негативное пространство»: цветочные мотивы, напоминающие роспись китайского фарфора, словно тают в легкой дымке. Возникает парадокс — модернистское стремление к абстракции конфликтует с реалистичным декором, и коллекция не пытается его разрешить в ту или иную сторону.

Сезон весна — лето 2021 стал для ван Нотена первым опытом съемки фильма вместо традиционного показа по причине пандемии COVID-19. Для создания демонстрирующего одежду видео он выбрал парадоксальный источник вдохновения — абстрактные анимационные фильмы 1930-х новозеландского художника Лен Лая. Результатом стал фильм, описанный модными критиками как «световое шоу в стиле 60-х или нечто в духе неорейва», — отрывки работ художника проецировались на модели, танцующих на фоне белого экрана. Флоральные элементы в данной коллекции воплощаются в объемных многослойных формах из множества плиссированных деталей. Сливаясь на видеозаписи с абстрактными проекциями и цветовым полем, они воспринимаются и как плотные декоративные образования, и как бестелесные цветовые частицы. И хотя Лен Лай считал, что биоморфные абстракции открывают доступ к «генетической памяти», сам ван Нотен не отказался от буквальных трактовок, связанных с изоляцией и тягой к природе: «позитив, энергия, выход [из дома]» (Horrocks 1980: 30; Foley 2020). Это наделило флоральные мотивы статусом структурного оператора, удерживающего напряжение между абстракцией и мимесисом, формой и цветом, желанием одновременно погрузиться в глубины подсознания и просто выйти из дома навстречу природе.

Цветочный «медиум» и блокирование механизмов модного устаревания

«Думаю, мода — это пустое слово <...> Потому что оно означает нечто, что закончится через полгода <...> Мне хочется делать вещи, которые мои клиенты будут носить десятилетиями. А это уже не имеет никакого отношения к моде», — говорит Дрис ван Нотен в одной из первых сцен документального фильма «Дрис» 2017 года. Развивая свою мысль о сущности моды, он указывает на специфическую особенность, которую Элизабет Уилсон описывает как одну из определяющих для нее: «Конфликтная динамичность, жажда перемен и повышенная чувствительность, характерные для городских сообществ... складываются в данный тип современности, а истерия и преувеличения, свойственные моде, отлично его выражают» (Уилсон 2012: 24). Тесная связь моды с ощущением устаревания и высокой скорости, характерной для эпохи модерна, была описана уже Георгом Зиммелем («Нечто новое и внезапно распространившееся в жизненной практике не будет названо модой, если оно вызывает веру в его длительное пребывание и фактическую обоснованность; лишь тот назовет это модой, кто уверен в таком же быстром исчезновении нового явления, каким было его появление») и Вальтером Бенямином, который пришел к утверждению, что преходящий характер моды позволяет говорить о ней как о «диалектическом образе», связанном с тем или иным моментом из прошлого (мода — «тигриный прыжок в прошлое»), способным создать «разрыв» в историческом континууме (Зиммель 1996: 275; Benjamin 1968: 263). Это подразумевает, что сам факт устаревания — возможность для такого «прыжка».

Анализ коллекций Дриса ван Нотена позволяет сформулировать тезис о том, что специфика использования им цветочных мотивов блокирует действие стандартного механизма модного устаревания, реализуя на практике артикулированное дизайнером стремление выйти за пределы конвенциональной логики индустрии. В самом буквальном техническом смысле цветочный паттерн появляется практически в каждой его коллекции (в том числе во многих осенне-зимних). Это не соответствует ни характеру и логике сменяемости модных коллекций (к примеру, в одной из рецензий *Vogue* на коллекцию осень — зима 2003/04 говорится: «Дрис ван Нотен не из тех, кто следит за тенденциями. Иногда его мягкая, богатая богемная эстетика вписывается в окружающий мир, а иногда — как сейчас, когда мода 60-х сочетается с модой диско 80-х, — доминирует на подиумах, — это не так. Это не проблема для покупательницы *Dries Van Noten*»), ни принципам противоположного явления медленной

моды, подразумевающей отход от логики активного роста и обращение к локальному производству и созданию вневременных долговечных вещей (Comita 2003; Fletcher 2010: 262). Ван Нотен представляет собой парадокс в этой системе координат: создаваемые им вещи далеки от утилитарной базы.

Вместе с тем более значимым в рамках рассмотрения данного феномена является то, что использование флоральных паттернов в его творчестве демонстрирует соответствие тому, что Деррида называет «модусом мысли», способным дополнять и превосходить философию (которая, по его словам, представляет собой иной модус мысли) (Brunette & Wills 1994: 24).

Цветы и «травмы»

Ван Нотен прямо говорит, что избегает слишком прямолинейного или «приторного» использования цветочной темы; к примеру, он использует «too fresh» и «too pretty» в процессе создания и обсуждения своих коллекций в фильме «Дрис», а в отношении собственной выставки «Dries Van Noten: Inspirations» 2014 года говорит следующее: «Они думали: „О, это этника, это романтика“. Но я думаю, увидев выставку, где у нас есть Дэмиен Херст, фламандская живопись с гниющими фруктами и бабочкой, которая улетает, и все эти элементы — агрессия и тому подобное <...> они увидели тьму, которая, я думаю, является такой же частью моей эстетики и моей жизни, как и красивая сторона» (Madsen 2015).

Результаты рассмотрения его коллекций в рамках данной работы служат основанием для формулирования тезиса о том, что цветочные мотивы — один из ключевых элементов, позволяющих проследить его аналитическую работу со множеством контекстов. Они функционируют как фигура деконструкции, оператор вчитывания, проблематизирующий нарративы, связанные с глубокими и в том числе исторически сложными нарративами логоцентрического использования флоральных элементов в европейской культуре (колониальное наследие, ориентализм и экзотизация Другого, христианский жанр *memeto mori*, викторианский контроль женской телесности, категория хорошего вкуса), а также с самими основаниями современной моды. Их действие можно сравнить с так называемым фармаконом — этот термин был введен Деррида в работе «Фармация Платона» для описания неразрешимой сущности, объединяющей «яд» и «лекарство», а именно — самого феномена письма. Фармакон у Деррида — это то, что делает возможными бинарные оппозиции, но не укладывается в них. «Фармакон должен бы предстать некоторой

субстанцией, включая все, что может коннотировать данное слово, коль скоро речь идет о материи с тайными свойствами, о зашифрованной глубине, отказывающейся раскрыть свою амбивалентность анализу, предуготовляя пространство алхимии» (Деррида 2017: 125). Обращение ван Нотена к флоральному не выглядит как подчеркнуто концептуальный жест, характерный для буквального понимания деконструктивизма в моде. Оставаясь декоративными, цветочные мотивы в его творчестве тем не менее не отвергают травматические следы, сопряженные с историей присвоения и использования этих, на первый взгляд, простых и привычных элементов. Ван Нотен превращает их в эстетический ресурс вместе со всеми сопутствующими противоречиями.

Это, с одной стороны, имеет сходство с описанным Кэролайн Эванс феноменом «моды на грани» (*fashion at the edge*), который она связывает с происходившим в 1990-х обращением британских, бельгийских и голландских дизайнеров к «темному» историзму и темам тревоги, смерти, отчуждения и травмы. Эванс противопоставляет их французским и итальянским дизайнерам, которые, по ее словам, создавали в тот момент в большей степени «исторические маскарадные костюмы» (Evans 2007: 25). Для описания темного историзма она использует термин «несчастливые возвращения», приводя в качестве примеров такие коллекции, как Alexander McQueen осень — зима 1995/96 (*Highland Rape*), Veronique Branquinho осень — зима 1998/99, Olivier Theyskens осень — зима 1998/99, Robert Cary-Williams осень — зима 1999/2000. Эванс наделяет выделенный ею феномен «моды на грани» темпоральностью «jetztzeit» (*now-time*, *время-сейчас*), которая воплощает уже упомянутое выше беньяминовское понимание моды как «тигриного прыжка в прошлое» (Ibid.: 291). Феномен модного деконструктивизма Эванс тоже делает частью этой концепции, сравнивая Мартина Маржела с фигурой *ragpicker* (старьевщика) XIX века, который превращает ветошь и мусор в объекты, наделенные вымышленной историей и памятью. По ее мнению, Маржела и Джон Гальяно составляют ключевую диалектическую пару, отражающую «два ключевых для Беньямина тропа парижской товарной культуры XIX века»: «старьевщика» (одежды из остатков старых вещей) и «женщину моды» (дорогие ткани, перья, вышивка бисером в традициях высокой моды). Она называет их двумя сторонами одной и той же «капиталистической современности» (Ibid.: 250).

Дрис ван Нотен тем не менее не вписывается в структуру данной дихотомии. Его консервативный и тихий цветочный медиум не сводится к воспроизводству прямых аналогий и к однозначно читаемым

визуализациям травматичного контекста. Он не отыгрывает травму через шок, а как бы выстраивает собственную неразрешимо-двойственную эстетику, не вытесняя следы распада, а инкорпорируя их в создаваемую им эстетическую форму. Беньяминовская темпоральность «jetztzeit», на которую опирается Эванс, подразумевает шоковое событие: прошлое врывается в настоящее как исторически конкретный разрыв. «Именно это возвратно-поступательное движение, „метания тигра на просторах истории“, превращает моду в диалектический процесс, перемежающий настоящее и прошлое, который ставит под сомнение линейность истории и становится символом присущего модерности потенциала перемен» (Геци, Караминас 2023: 80). Это некий активный прорыв, который должен изменить настоящее. Беньямин называет «jetztzeit» «мессианским» временем, что делает моду тоже пронизанной «осколками мессианского времени» (Lehmann 2000: 241).

Осуществленное в рамках данной работы рассмотрение характера функционирования цветочных паттернов в коллекциях ван Нотена позволяет утверждать, что они не укладываются в данную трактовку темпоральности «jetztzeit». При этом характер отличия можно описать, обратившись к трансформации именно этой беньяминовской идеи мессианского времени в работах Жака Деррида. В рамках подхода Деррида активный прорыв Беньямина уступает место состоянию, в которое прошлое не врывается, а всегда тихо присутствует в нем, делая его изначально нестабильным. «Деррида очищает горизонт мессианского ожидания от фигуры мессии, сохраняя лишь структуру мессианского опыта ожидания» (Статников 2022: 62). Специфику подхода ван Нотена к работе с механизмами модного устаревания можно интерпретировать как аналогичный деконструктивистский сдвиг в отношении темпоральности модного историзма. Вместо беньяминовского «прыжка» — шокового и единичного события — он предлагает призрачную темпоральность в духе дерридианской хонтологии.

Логика призрачности и метафора «кабинета редкостей»

Термин «хонтология» (*hantologie*, «призракология»), созвучный «онтологии» (*hanté* — «населенный призраками»), воплощает критику Деррида по отношению к метафизике присутствия. Ревенанты (призраки) в рамках этого подхода — фигуры возвращения, телесное явление прошлого, нарушающее покой настоящего (Деррида 2006: 105). По мнению Деррида, они демонстрируют невозможность провести

четкую границу между прошлым и настоящим, присутствием и отсутствием. Такая призрачная темпоральность не предполагает резких «прыжков» в прошлое. Это пространство архивного мерцания, наслоения следов, где прошлое продолжает присутствовать. Коллекции Дрисаван Нотена словно населены подобными призрачными флоральными контекстами-ривенантами, сохраняющими в себе следы ушедших эпох.

Этот вывод можно соотнести с характером материальных метафор, которые сам дизайнер использует для репрезентации своего творчества. Он в течение долгого времени отказывался от рекламных кампаний, предпочитая делать акцент на создании показов и сложно устроенных магазинов, созданных по принципу «кабинета редкостей». Как уже было отмечено ранее, кабинеты редкостей воплощают пример нелинейной донаучной таксономической структуры и «театра памяти» (*theatrum memoriae*) (Куклинова 2018). Они зародились в Италии XV века как *scrittoio* (личный кабинет для размышлений) и достигли пика популярности в Европе в XVI–XVII веках. Они объединяли коллекции редких, странных и «искусно сделанных» объектов. Хотя куратор Памела Голбин также рассматривает творческий метод ван Нотена с помощью образа «кабинета редкостей», она сводит его к «торжествующему исследованию всех вещей», которое, по ее мнению, не отрицает в его коллекциях присутствие «неоспоримого, точного замысла» (Golbin 2014: 13). Вместе с тем исследователь «кабинетов редкостей» Стивен Боуэри утверждает, что они представляют собой не предшественников музеев, а «способ действия», близкий ряду практик современных художников, работающих с ассамбляжем, инсталляцией и концептуальным искусством (Bowgu 2015: 120). Боуэри усматривает в этом воплощение дерридианского «призрака» в протезном теле, то есть именно того, что можно описать как наделенное «хонтологической темпоральностью». К примеру, произведение Дэмиэна Херста «Forms Without Life» (1991) он трактует как «призрака» музейной таксономии, воплощающегося в создании «портрета» системы верований, где сам аппарат демонстрации становится предметом осмысления; работа «Theatrum Mundi: Armarium» (2001) художников Марка Дайона и Роберта Уильямса взаимодействует, по его мнению, с «призраком» ренессансной эпистемологии, создающей структуру «Великой цепи бытия» с включением современных игрушек в виде персонажей Disney. А в произведении Питера Блейка «Memories of Place» (2005), содержащем найденные во время прогулки объекты, воскрешается «призрак» импульса коллекционирования как способа создания личной вселенной.

Популярность самого феномена «кабинета редкостей» в XVI–XVII веках связывают с расширением торговых сетей и притоком в Европу невиданных ранее предметов из Азии и Америки, что порождало потребность в их осмыслении и систематизации (Ibid.: 50). В этот период Антверпен был одним из главных торговых портов Европы: именно во Фландрии были сосредоточены рынки гобеленов, вышивки и экзотических тканей, что формировало у местной элиты навыки оценки и отбора (Schoeser 2003: 90). В этом смысле ван Нотен словно оборачивает механизмы современных научных иерархий и колониальных присвоений вспять, объединяя на равных в своем универсуме вещи вроде фламандских гобеленов, дешевого индийского полиэстера и уникальных индийских ремесленных вышивок, костюмов для фигурного катания, отсылок к европейским кутюрным брендам, марокканской упаковочной бумаги и живописи старых мастеров. В рамках его творчества принцип «кабинета редкостей» работает на многих уровнях: в отношении создания бутиков, в пространстве которых он формирует собственный универсум «искусно сделанных предметов» его собственного нелинейного сада, объединяющего совершенно разные классические, модернистские и постмодернистские приемы; ряда коллекций (выделенных в рамках этой работы в условную линию *vanitas*); а также в отношении его подхода к цветочным паттернам, создающим призрачный «театр памяти», наделенный хонтологической темпоральностью. Производимый эффект позволяет посмотреть на них как на оператора деконструкции по отношению к самой традиции использования флорального в моде. Они удерживают в неразрешимом единстве «яд» исторических травм и «лекарство» классически красивой эстетической формы, создавая архивное мерцание различных слоев одновременно самого сложного и самого простого узора в истории.

Литература

- Васильева 2018* — Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. С. 57–78.
- Васильева 2022* — Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12–27.
- Геци, Караминас 2023* — Геци А., Караминас В. Вальтер Беньямин. Мода, модерность и улицы больших городов // Осмысление моды: Обзор ключевых теорий / Под ред. А. Рокаморы и А. Смелик; пер. с англ. Е. Демидовой. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 71–83.

Гилл 2023 — Гилл Э. Жак Деррида. «Мода» — зачеркнуто // Осмысление моды: Обзор ключевых теорий / Под ред. А. Рокаморы и А. Смелик; пер. с англ. Е. Демидовой. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 201–215.

Горбовская 2022 — Горбовская С. Образ «растения-монстра» во французской литературе XIX в.: от романтизма к символизму // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 77. С. 169–188.

Граната 2021 — Граната Ф. Экспериментальная мода: искусство перформанса, карнавал и гротескное тело / Пер. с англ. Е. Демидовой. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

Дайер 2021 — Дайер Р. Пастись / Пер. с англ. И. Кушнareвой; ред. Е. Бондал. М.: Издательский дом ВШЭ, 2021.

Деррида 2006 — Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова; ред. Д. Новиков. М.: Logos-altera, 2006.

Деррида 2017 — Деррида Ж. Фармация Платона / Пер. с фр. А. В. Гарраджи // Платоновские исследования. 2017. Т. 6. № 1. С. 113–254.

Зиммель 1996 — Зиммель Г. Мода / Пер. с нем. М. Левиной // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 266–291.

Коул, Дейл 2023 — Коул Д., Дейл Н. История моды. С 1850-х годов до наших дней / Пер. с англ. И. Крупичевой. М.: Бомбора, 2023.

Куклинова 2018 — Куклинова И. Универсум предметов в «музейном» театре С. Квиккеберга // Музей — Памятник — Наследие. 2018. № 1. С. 51–58.

Малви 2000 — Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Пер. с англ. А. Усмановой // Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280–297.

Мендес, де ла Хэй 2025 — Мендес В., де ла Хэй Э. Мода с 1900 / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Ад Маргинем, 2025.

Муратов 2022 — Муратов М. Как Дрис Ван Нотен возделывает свой сад // *Beinopen*. 2022. 15 сентября. www.beinopen.ru/article/dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).

Прохорова 2024 — Прохорова М. И это нормально // *The Blueprint*. 2024. 19 марта. theblueprint.ru/fashion/industry/dries-leaves (по состоянию на 18.02.2026).

Статников 2022 — Статников Р. Мессианизм в текстах Вальтера Беньямина и Жака Деррида // *Studia Religiosa Rossica*: научный журнал о религии. 2022. № 4. С. 58–73.

Уилсон 2012 — Уилсон Э. Облаченные в мечты. Мода и современность / Пер. с англ. Е. Демидовой. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Уилсон 2019 — Уилсон Э. Богема: Великолепные изгои / Пер. с англ. Т. Пирусской. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Benjamin 1968 — Benjamin W. Illuminations. London: Fontana/Collins, 1968.

Bennett 2019 — Bennett J. The Artist's Garden: The secret spaces that inspired great art. London: Frances Lincoln, 2019.

Bhabha 1994 — Bhabha H. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.

Bourdieu 1984 — Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Bowles 2024 — Bowles H. From the Archives: Inside Dries Van Noten's Otherworldly Home and Garden in the Belgian Countryside // Vogue. 2024. March 19. www.vogue.com/article/celebrity-gardens-dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).

Bown 2001 — Bown N. Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Bowry 2015 — Bowry S. Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity. PhD Thesis. University of Leicester, 2015.

Brajato 2026 — Brajato N. Queering Masculinities: Dress, Gender, and the Body in the Antwerp Fashion Scene. London: Bloomsbury Visual Arts, 2026.

Bruloot 2014 — Bruloot G. (Ed.) Dries Van Noten: Inspiration. Tielt: Lannoo, 2014.

Brunette & Wills 1994 — Brunette P., Wills D. The spatial arts: an interview with Jacques Derrida // Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture. N. Y.: Cambridge University Press, 1994. P. 9–32.

Calinescu 1987 — Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham, NC: Duke University Press, 1987.

Celebonovic 1969 — Celebonovic A. Notes on Traditional Kitsch // Dorfler G. (Ed.) Kitsch: The World of Bad Taste. N. Y.: Universe Books, 1969. P. 280–291.

Daniels & Harrison 2009 — Daniels R., Harrison M. Francis Bacon: Incunabula. London: Thames & Hudson, 2009.

Debo 2007 — Debo K. The Antwerp Fashion Academy // 6+ Antwerp Fashion. Gent: Ludion, 2007. P. 35–42.

- Dijkstra 1986* — Dijkstra B. Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Don & Priest 2015* — Don M., Priest J. Painting with Plants // Painting the Modern Garden: Monet to Matisse. London: Royal Academy Publications, 2015. P. 66–76.
- Dorfles 1969* — Dorfles G. Conclusion // Dorfles G. (Ed.) Kitsch: The World of Bad Taste. N. Y.: Universe Books, 1969. P. 291–303.
- Dwyer 2006* — Dwyer R. Filming the Gods: Religion and Indian Cinema. London: Routledge, 2006.
- Evans 2007* — Evans C. Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Fee 2020* — Fee S. Cloth that Changed the World: The Art and Fashion of Indian Chintz. New Haven: Yale University Press, 2020.
- Fletcher 2010* — Fletcher K. Slow Fashion: An Invitation for Systems Change // Fashion Practice. 2010. Vol. 2. No. 2. P. 259–266.
- Foley 2015* — Foley B. Dries Van Noten RTW Fall 2015 // Women's Wear Daily. 2015, March 4. wwd.com/runway/fall-ready-to-wear-2015/paris/dries-van-noten/review (по состоянию на 18.02.2026).
- Foley 2016* — Foley B. Dries Van Noten RTW Spring 2017 // Women's Wear Daily. 2016, September 30. wwd.com/runway/spring-ready-to-wear-2017/paris/dries-van-noten/review (по состоянию на 18.02.2026).
- Foley 2020* — Foley B. Dries Van Noten RTW Spring 2021 // Women's Wear Daily. 2020, September 30. wwd.com/runway/spring-ready-to-wear-2021/paris/dries-van-noten/review (по состоянию на 18.02.2026).
- Frankel 2014* — Frankel S. The Fabric of the Story // Dries Van Noten: Inspiration. Tiel: Lannoo, 2014. P. 13–38.
- Garelick 2007* — Garelick R. Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Geczy 2013* — Geczy A. Fashion and Orientalism: Dress, Textiles and Culture from the 17th to the 21st Century. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Gill 1998* — Gill A. Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes // Fashion Theory. 1998. Vol. 2.1. P. 25–50.
- Gimeno-Martínez 2011* — Gimeno-Martínez J. Restructuring Plans for the Textile and Clothing Sector in Post-industrial Belgium and Spain // Fashion Practice. 2011. Vol. 3. No. 2. P. 197–223.
- Golbin 2014* — Golbin P. Collector of Thoughts // Dries Van Noten: Inspiration. Tiel: Lannoo, 2014. P. 9–13.
- Goody 1993* — Goody J. The Culture of Flowers. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- Gordon 1996* — Gordon B. Woman's Domestic Body: The Conceptual Conflation of Women's Dress and Interiors in the Industrial Age // Winterthur Portfolio. 1996. Vol. 31. No. 4. P. 281–302.
- Hine 2024* — Hine S. Dries Van Noten on a Life of Fashion, and What Comes Next: «I Loved It, and I Still Love It» // GQ. 2024. June 26. www.gq.com/story/dries-van-noten-on-a-life-of-fashion-and-what-comes-next (по состоянию на 18.02.2026).
- Horrocks 1980* — Horrocks R. Len Lye Films // Len Lye: A Personal Mythology. Auckland: Auckland City Art Gallery, 1980. P. 25–32.
- Hutnyk 1996* — Hutnyk J. The Rumour of Calcutta: Tourism, Charity and the Poverty of Representation. London: Zed Books, 1996.
- Jain 2007* — Jain K. Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art. Durham: Duke University Press, 2007.
- Johnson 2024* — Johnson B. L. «Fairy Bowers» and «Precious Flowers» in Shakespeare's A Midsummer Night's Dream and Elizabethan Court Culture // Floral Culture and the Tudor and Stuart Courts. London: Routledge, 2024. P. 205–227
- La Ferla 2011* — La Ferla R. At 90, Fashion's Latest Pop Star // The New York Times. 2011. August 23. www.nytimes.com/2011/08/25/fashion/iris-appel-90-stylish-and-on-hsn-up-close.html (по состоянию на 18.02.2026).
- Lehmann 2000* — Lehmann U. Tigersprung: Fashion in modernity. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Loomba 1998* — Loomba A. Colonialism/postcolonialism: the new critical idiom. London: Routledge, 1998.
- Loscialpo 2011* — Loscialpo F. Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion in-Deconstruction // Fashion Forward. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2011. P. 13–27.
- Maira 2002* — Maira S. Temporary Tattoos: Indo-Chic Fantasies and Late Capitalist Orientalism // Meridians: Feminism, Race, Transnationalism. 2002. Vol. 3. No. 1. P. 134–160.
- Malvinni 2004* — Malvinni D. The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music. London: Routledge, 2004.
- Marsh 1988* — Marsh J. Pre-Raphaelite Women: Images Of Femininity. N. Y.: Crown, 1988.
- Melman 1995* — Melman B. Women's Orients: English Women and the Middle East, 1718–1918: Sexuality, Religion and Work. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Moore 2021* — Moore B. 2021 Dries Van Noten Fall 2021 // Vogue. 2021. March 3. www.vogue.com/runway/fall-ready-to-wear-2021/paris/dries-van-noten/review (по состоянию на 18.02.2026).

- Morley 2021* — Morley S. *By Any Other Name: A Cultural History of the Rose*. London: Oneworld Publications, 2021.
- Mower 2005* — Mower S. Dries Van Noten Fall 2005 Ready-to-Wear Collection // Vogue. 2005. March 1. www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-ready-to-wear/dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).
- Mower 2009* — Mower S. Dries Van Noten Spring 2010 Ready-to-Wear Collection // Vogue. 2009. October 3. www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).
- Mower 2016* — Mower S. Dries Van Noten Spring 2017 Ready-to-Wear Collection // Vogue. 2016. September 28. www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).
- Mower 2017* — Mower S. Dries Van Noten Spring 2018 Ready-to-Wear Collection // Vogue. 2017. September 27. www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).
- Mower 2018* — Mower S. Dries Van Noten Spring 2019 Ready-to-Wear Collection // Vogue. 2018. September 26. www.vogue.com/fashion-shows/spring-2019-ready-to-wear/dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).
- Mower 2020* — Mower S. Dries Van Noten Fall 2020 Ready-to-Wear Collection // Vogue. 2020. February 26. www.vogue.com/fashion-shows/fall-2020-ready-to-wear/dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).
- Mower 2021* — Mower S. Dries Van Noten Fall 2021 Ready-to-Wear Collection // Vogue. 2021. March 3. www.vogue.com/fashion-shows/fall-2021-ready-to-wear/dries-van-noten (по состоянию на 18.02.2026).
- Muller 1993* — Muller J.M. *Rubens: The Artist as Collector*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Nath 2020* — Nath C. Ecofeminism in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream: A Study of Nature, Gender and Power* // International Journal of English Literature and Social Sciences. 2020. Vol. 5. No. 4. P. 244–248.
- Olalquiaga 1998* — Olalquiaga C. *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*. N. Y.: Pantheon, 1998.
- Parker 2010* — Parker R. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I. B. Tauris, 2010.
- Pola 2013* — Pola F. Bodies of light and dialectics of the immaterial: Spazialismo, Essentialisme, Achrome // Jef Verheyen: Le Peintre Flamant. Milan: ASA, 2013. P. 141–167.
- Potter 2010* — Potter J. *The Rose: A True History*. London: Atlantic Books, 2010.
- Preziosi 1991* — Preziosi D. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Price 1990* — Price D.W. The Politics of the Body: Pina Bausch's «Tanztheater» // Theatre Journal. 1990. Vol. 42. No. 3. P. 322–331.

- Represa 2014* — Represa M. Dries Van Noten's Top 5 Inspirations // Another. 2014. March 20. www.anothermag.com/art-photography/3495/dries-van-noten-s-top-5-inspirations (по состоянию на 18.02.2026).
- Rijks 2015* — Rijks M. Defenders of the Image: Painted Collectors' Cabinets and the Display of Display in Counter-Reformation Antwerp // The Netherlands Yearbook for History of Art. 2015. Vol. 65, No. 1. P. 54–83.
- Russell 1993* — Russell J. Francis Bacon. London: Thames & Hudson, 1993.
- Said 1978* — Said E. W. Orientalism. N. Y.: Pantheon Books, 1978.
- Sedgwick 2003* — Sedgwick E. K. Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham: Duke University Press, 2003.
- Sidlauskas 1997* — Sidlauskas S. Contesting Femininity: Vuillard's Family Pictures // The Art Bulletin. 1997. Vol. 79, No. 1. P. 85–111.
- Sleek 2022* — Sleek. Studio Visit: Dries Van Noten — A Rose Is a Rose // Sleek. 2022. June 23. www.sleek-mag.com/article/studio-visit-dries-van-noten-a-rose-is-a-rose (по состоянию на 18.02.2026).
- Sontag 1966* — Sontag S. Notes on Camp // Sontag S. Against Interpretation and other essays. N. Y.: Noonday, 1966. P. 275–293.
- St John 2012* — St John G. Global Tribe: Technology, Spirituality and Psytrance. Sheffield: Equinox Publishing Ltd, 2012.
- Tucker 1999* — Tucker A. Dries Van Noten: Shape, Print and Fabric. London: Thames & Hudson Ltd, 1999.
- Vlieghe 2004* — Vlieghe H. Flemish Art and Architecture, 1585–1700. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Yanagihara 2017* — Yanagihara H. Dries Van Noten, Icon of Creative Freedom // The New York Times. 2017. October 16. www.nytimes.com/2017/10/16/t-magazine/dries-van-noten.html (по состоянию на 18.02.2026).