

Рикки Бёрд

(Rikki Byrd) — писательница, куратор, преподаватель; основательница Архива афроамериканской моды (Black Fashion Archive), одна из создательниц учебной программы «Мода и раса» (Fashion and Race Syllabus); в настоящее время — доцент кафедры исследований визуальной культуры в Техасском университете в Остине.
info@rikkibyrd.com

Тонкое ИСКУССТВО афроамериканского стиля

«Тонкое искусство: моделирование афроамериканского стиля» (Superfine: Tailoring Black Style).

Институт костюма Анны Винтур, Метрополитен-музей, Нью-Йорк.
10 мая —
26 октября 2025



Обзор впервые опубликован в журнале Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture (опубл. онлайн 15 января 2026)



Ключевые слова: афроамериканская мода; дендизм; мужская одежда; афроамериканская диаспора; индивидуальный пошив.

На экспозиции, открывающей выставку «Тонкое искусство: моделирование афроамериканского стиля» (Superfine: Tailoring Black Style), представлен костюм из жатого бархата теплого серо-бежевого оттенка, символизирующий идею обладания (ил. 1 и др. иллюстрации см. во вкладке 2). Его создательница — британско-ямайский дизайнер Грейс Уэйлс Боннер, которая разработала этот наряд для своей дебютной осенне-зимней коллекции 2015 года под названием «Эбоникс» (Ebonics). Так иногда называют афроамериканский вариант английского языка (African American Vernacular English, AAVE)¹. Языковой обмен — это одновременно и повседневная практика, продиктованная условиями общежития, и способ расширения (и пересмотра) западной грамматической и литературной традиций. Языку AAVE присущи мастерство, остроумие и стиль — качества, прочно ассоциирующиеся с дендизмом, специфическим искусством одеваться, которым вдохновлялась Боннер, создавая свою коллекцию. Именно оно и составляет идейный фокус выставки Superfine.

Приглашенный куратор Моника Л. Миллер задумала эту экспозицию как продолжение своей книги «Рабы моды: „черный“ дендизм и сарториальные аспекты афроамериканской идентичности» (Miller 2009). Развивая положения этого фундаментального труда, выставка демонстрировала, как на протяжении долгой истории темнокожие люди экспериментировали с самопрезентацией. Миллер выстроила диалог между материалами, с которыми она работала при написании книги, и современной модой, ориентируясь на исследования фольклористики, антрополога и писательницы Зоры Нил Хёрстон, уделявшей языку AAVE первостепенное внимание. В эссе «Характеристики негритянской экспрессии» (Hurstons 1994) Хёрстон вычленила двенадцать основополагающих, по ее мнению, перформативных качеств «черной» экспрессивной культуры. Второе по значимости место в этой классификации занимает «тяга к украшательству». Хёрстон сумела показать, как пристрастие афроамериканцев к орнаментальности, проявляющееся на самых разных уровнях, от языка до интерьера, усложняет евроцентричные представления об этикете, декоре и вкусе. Миллер, работавшая в сотрудничестве с кураторской командой Института костюма Анны Винтур при Метрополитен-музее, переосмыслила классификацию Хёрстон и разработала на ее основе оригинальную композицию выставки². Экспозиция состоит из двенадцати разделов: «Обладание», «Присутствие», «Отличие», «Маскировка», «Свобода», «Чемпион», «Респектабельность», «Джук», «Наследие», «Красота», «Крутость» и «Космополитизм». Для Института костюма она стала второй выставкой мужской одежды и первой целиком посвященной исследованию сарториальных практик афроамериканцев.

Пространство экспозиции при входе окутывало посетителей едва ли не пещерным мраком. Стены были окрашены в черный цвет, так же как и манекены работы Танды Фрэнсис, и монументальные «гиперформы», созданные художницей-оформительницей Торквейс Дайсон. В залах звучала песня Элис Колтрейн *Going Home*, создававшая магический эффект и как будто переносившая зрителей от одной инсталляции к другой. Футлярами, подиумами и рамками для экспонатов служили «гиперформы», которые Дайсон описала как «словарь форм, стимулирующий вопросы» (Making Superfine 2025: 341). В одной из таких динамичных «гиперформ» соседствовали экспонаты, датируемые XVI и XXI веками: живопись, исторические артефакты разных эпох и современная мода. Подобные сопоставления, встречавшиеся на протяжении всей выставки, зримо воплощали убежденность Миллер в том, что дендизм неподвластен времени. Хронология

составляла структурный каркас экспозиции, но не доминировала над ней: Миллер изображала прошлое не как стимул для ностальгии, но как длящееся настоящее.

В упомянутой выше «гиперформе» можно было увидеть также раковины каури, вышитые на костюме Уэйлс Боннер 2015 года; они символизировали обмен ценностями. Рядом демонстрировались цифровые копии объявлений о поимке рабов. Раздел «Обладание» был посвящен осмыслению концепций и историй, связанных с деньгами, товаром и капиталом — всем тем, с чем ассоциировалось «черное» тело. Этот раздел, открывающий экспозицию, заставлял задуматься о том, что значит «быть черным» и какова ценность этого статуса. В эссе, написанном для каталога выставки, Миллер объясняла: «В контексте экспозиции *Suprefine* дендизм — это одновременно и эстетика, и политика, и заявление, и провокация» (Miller 2025: 50). Можно сказать, таким образом, что выставка предлагала пересмотреть устоявшиеся нарративы. Критические высказывания в адрес Института костюма, как и американской модной индустрии в целом, раздаются уже много лет. История западной моды, с ее стремлением к замалчиванию, присвоению, отказу от разнообразия, подробно обсуждается в профильных медиа, научных трудах, на симпозиумах и в социальных сетях. Выставка показывала, что с помощью разнообразных sartorialных экспериментов «черные» люди добивались возможности заявить о себе, конструировали свою внешность по собственному усмотрению, а когда нужно, становились невидимыми. Глядя на все это, невольно задаешься вопросом: способна ли столь радикальная историческая интервенция на самом деле привести к реальным институциональным изменениям? Тут уместно вспомнить книгу Миллер 2009 года, где она утверждает принцип «и-и» в отношении черной эстетики. Развивая введенное Робинот Д. Г. Келли понятие «мечты о свободе» — стремления к освобождению вопреки рискам и неудачам, — Миллер пишет: «Эту мечту лелеют, даже зная ее ограниченность, но все равно ее лелеют — чтобы вымечтать ее, а затем найти способ преодолеть границы» (Miller 2009: 221). Высказывание Миллер вливается в хор голосов, говорящих об «инаковости». Эти голоса определяют сегодня поле *black studies* — области знания, посвященной осмыслению противоречий «черного» опыта и многообразия его репрезентаций, но оставляющей при этом место для движения к новым горизонтам (см.: Sharpe 2016; Autry 2025). Синтезируя историю искусства, культурную синергию афроамериканской диаспоры и оптику, направленную на переосмысление гетеронормативных канонов красоты и гендерной принадлежности, Миллер заключает:

сегодня «преодолением границ» занимаются темнокожие художники, которые подвергают квир-критике исторический опыт афроамериканской экспрессивной культуры, и на уровне методологии, и на уровне репрезентаций.

Тема, которую Миллер затрагивает в заключительной части «Рабов моды» на примере Айзека Жюльена и Лайла Эштона Харриса, получает на выставке дальнейшее развитие. Здесь она сопрягается с фигурами Глэдис Бентли, Сторме Деларверье и Жозефины Бейкер, а также с демонстрацией сарториальных практик, размывающих жесткие гендерные оппозиции. В разделе «Маскировка» представлена история Эллен Крафт — порабощенной женщины, жившей в XIX веке, которая, говоря словами Ури Макмиллана, прибегла к «сарториальному фокусу», чтобы добиться свободы для себя и своего мужа³. Она добыла мужской костюм, переделась и, выдав себя за белого мужчину, бежала на Север. Эту историю иллюстрировали два экспоната: первое издание книги Крафт «Тысяча миль до свободы» (*Running a Thousand Miles for Freedom*, 1860) и цилиндр из светло-бежевого бобрового меха (ок. 1840) — аналог того, в котором автор запечатлена на фронтисписе своих мемуаров (ил. 2). В разделе «Красота» демонстрировались современные дизайнерские модели: костюмы от бренда Theophilio и от модельеров Кеннета Николсона и Лакуана Смита; шелк, кружева и пайетки хорошо передавали характерную для их стиля идею гендерной флюидности. В отдельной витрине были выставлены расшитый пайетками пиджак Сильвестра и блуза с жабо, принадлежавшая Принсу. Оба музыканта — звезды афроамериканской индустрии развлечений. Этот статус им обеспечили не только творческие достижения, но и трансгрессивный модус их гендерного самовыражения (ил. 3).

По сути, экспозиция представляла собой ожившее воспоминание — прежде всего о тех, кого не стало слишком рано. Кураторы также отдали дань уважения живым, которые, невзирая на достижения, на разных этапах карьеры вытеснялись на периферию мейнстрима. Один из примеров — гарлемский кутюрье Дэппер Дэн: его куртка с поддельным вензелем Louis Vuitton экспонировалась в разделе «Крутость», где прослеживалась эволюция моды от эпохи джаза до эры хип-хопа. Сильное впечатление производила инсталляция, посвященная людям, чьи имена история не сохранила. Так, при входе на выставку посетителей встречали две ливреи XIX века, принадлежавшие порабощенным мужчинам: одна из пурпурного бархата, другая из светлой шерсти (ил. 4). Они размещались на невидимых манекенах. Большинство костюмов на экспозиции — наряды от Balmain, Ralph

Lauren и Ferragamo — были выставлены на манекенах Фрэнсис. Использование невидимых манекенов — принципиальное кураторское решение. Они символично демонстрировали, как трудно, а зачастую и невозможно восстановить имена владельцев тех или иных вещей: трагические исторические обстоятельства и принципы архивных практик обрекли этих людей на забвение⁴.

Архивные материалы, подобранные для выставки, контрастировали с громкими именами люксовых дизайнеров, постоянно мелькающих на экспозиции. Заключенные в рамки счета от портных и из прачечных — свидетельства того, как внимательно Уильям Дюбуа относился к своему гардеробу, — позволяли увидеть, насколько важно было для этого классика социологии выглядеть соответственно своему статусу. Портрет Фредерика Дугласа — по общему признанию, самого фотографируемого человека XIX века — экспонировался не только в виде дагеротипа под стеклом, но и в более осязаемой ипостаси, с помощью принадлежавших Дугласу вещей: фрака, жилета, трости, карманных часов и солнечные очки (ил. 5). В тех случаях, когда представленные на выставке сюжеты не удалось проиллюстрировать аутентичными экспонатами, Миллер и ее кураторская группа прибегли к деконструкции: они поместили в витрины вещи из той же эпохи, чтобы дать зрителю возможность почувствовать материальную природу истории.

Если в начале выставки зрители встречали костюмы людей без имени, то завершала экспозицию площадка, посвященная Андре Лелону Телли. В разделе под названием «Космополитизм» были выставлены чемоданы Louis Vuitton, принадлежавшие покойному редактору Vogue. Их разместили так, чтобы монограмма владельца была хорошо видна посетителям. Инициалы, тисненные на коже так же четко, как и знаменитый логотип LV, напоминали о желании человека заявить о себе, утвердить свое право на владение, пусть даже временное. Образ Телли, репрезентацией которого стали предметы его обширного гардероба, в контексте экспозиции воспринимался одновременно и как элегический, и как провиденциальный⁵. Размещенные рядом с подборкой коричневых кожаных сумок Telfar разных размеров, чемоданы Телли воплотили в себе ту самую «мечту о запредельном», о которой говорила Миллер: логотип афроамериканского дизайнера превратился в общепризнанный маркер статуса и стиля (ил. 6).

В этом же разделе был представлен костюм, отделанный текстилем в стиле кенте. Он был создан Вирджилом Абло в 2021 году для Louis Vuitton. Костюм вошел в состав предпоследней коллекции Абло, выпущенной в том же году, еще до его смерти. Подобно Боннер, Абло

назвал свою коллекцию «Эбоникс» (Ebonics). Источником вдохновения ему послужило эссе Джеймса Болдуина 1953 года «Чужак в деревне» (Stranger in the Village), где Болдуин описывает чувство изоляции, которое он испытывал, будучи единственным темнокожим в отдаленной швейцарской деревне. Абло переосмыслил пафос болдуиновского текста, соотнеся его с собственным опытом: первый темнокожий, занявший важный пост в доме высокой моды, он чувствовал себя там чужаком. На выставке, однако, Абло наконец оказался среди своих. Его работы соседствовали с вещами современников и предшественников, выстраивая диалог, в котором диаспоральное соединялось с локальным, конформизм — с протестом, а чувство одиночества — с принадлежностью к единому сообществу.

Эти концептуальные переключки позволяют рассматривать выставку «Тонкое искусство: моделирование афроамериканского стиля» в контексте расширяющегося спектра проектов, посвященных моде афроамериканской диаспоры. Это в числе прочих экспозиции «Африканская мода» (Africa Fashion) в лондонском музее Виктории и Альберта и «Модная диаспора Африки» (Africa's Fashion Diaspora) в нью-йоркском Институте технологии моды, а также монографические выставки, такие как «Уилли Смит: уличная мода» (Willi Smith: Street Couture) в Смитсоновском музее дизайна Купер-Хьюит и «Стиль вечен: Андре Леон Телли» (Style is Forever: André Leon Talley) в Музее моды и кино SCAD и Художественном музее SCAD. Наиболее близка экспозиции Superfine по духу передвижная фотовыставка Шантрель П. Льюис «Элегантный лев: черный денди и уличный стиль» (Dandy Lion: The Black Dandy and Street Style), посвященная образу современного денди из афроамериканской диаспоры. В рамках диалога с этими проектами выставка «Тонкое искусство: моделирование афроамериканского стиля», без сомнения, даст толчок новым исследованиям и послужит достойным продолжением уже начатой работы по расширению модного канона, рассматриваемого сквозь призму расовой принадлежности, властных структур и культурной специфики.

Перевод с английского Елены Кардаш

Литература

- Autry 2025* — Autry L. S. *Imagining Otherwise: An Ongoing Proposal // Art Museums and the Legacies of the Dutch Atlantic Slave Trade Curating Histories, Envisioning Futures*, Series: Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History. Boston: Brill, 2025.
- Gates Jr. 1988* — Gates Jr. H. L. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro American Literary Criticism*. N. Y.: Oxford University Press, 1988.

Hurston 1994 — Hurston Z.N. Characteristics of Negro Expression // Angelyn Mitchell (ed.). Within the Circle. An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present. Duke University Press, 1994.

Making Superfine 2025 — Making Superfine: Interviews with Torkwase Dyson and Tanda Francis // Superfine: Tailoring Black Style. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2025.

McMillan 2015 — McMillan U. Embodied Avatars: Genealogies of Black Feminist Performance Art. N. Y.: New York University Press, 2015.

Miller 2009 — Miller M.L. Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity. Duke University Press, 2009.

Miller 2025 — Miller M.L. No Indifferent Appearance // Superfine: Tailoring Black Style. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2025.

Sharpe 2016 — Sharpe Ch. In the Wake: On Blackness and Being. Durham: Duke University Press, 2016.

Примечания

1. Подробнее об афроамериканском английском (также известном как «черное» просторечие) см.: Gates Jr 1988.
2. В состав кураторской группы входили также главный куратор Эндрю Болтон, кураторы-ассистенты Уильям Дегрегорио и Аманда Гарфинкель, научный консультант Кай Туссен Марсель и специальный консультант Айк Удс.
3. Подробнее о побеге Эллен Крафт в связи с проблемой выбора внешнего облика и украшений см.: McMillan 2015.
4. Модный дом Louis Vuitton выступил одним из главных спонсоров выставки, а креативный директор этого дома, музыкант Фаррелл Уильямс стал одним из сопредседателей благотворительного мероприятия Met Gala.
5. В свое время Телли проходил стажировку у редактора Vogue Дианы Вриланд и помогал ей в подготовке выставки «Романтичный и гламурный голливудский дизайн» (Romantic and Glamorous Hollywood Design), состоявшейся в Институте костюма в 1974 г.