

Светлана Сальникова —

исследовательница повседневных
одежных практик, дизайнер одежды,
основательница бренда fu:r,
выпускница Аспирантской школы по
искусству и дизайну НИУ ВШЭ.
ssalnikova@hse.ru

Что скрывается за НОВЫМИ ШВАМИ:

перешитая одежда и тайны ее создания

Аннотация

В статье исследуется процесс перешивания одежды как практики, объединяющей личное и профессиональное восприятие моды. Автор прослеживает путь от первой встречи с предметом — платьем матери — до переделанной из него блузки через практические этапы, такие как фотографирование, примерки, распарывание, шитье, ношение. Используя методы практического исследования, в статье документируется процесс перешивания, сопровождаемый рефлексивным анализом и цитатами из дневниковых записей. Опираясь на теоретическую концепцию «габитуса» Пьера Бурдьё, теорию аффекта и понятие «ауры» Вальтера Беньямина, автор рассматривает переделку одежды как новую гардеробную практику, отвечающую вызовам современной модной индустрии. Статья подчеркивает важность агентности одежды в процессе со-перешивания, где эмоции и желания автора переплетаются с историей и материальной сущностью предмета. Такой подход предлагает альтернативные решения проблем перепотребления

и перепроизводства, акцентируя внимание на значении взаимосвязи между носителем и его одеждой.

Ключевые слова: апсайклинг; гардеробные практики; аффект; габитус; аура; практическое исследование.

Введение

«Я сижу в автобусе. На мне джинсовые шорты, открытые босоножки и белая хлопковая блузка с длинным рукавом. У блузки — вышивка у горловины, ряд мелких пуговиц, которые спускаются по центру до талии, а дальше на баске будто расстегнуты, немного желтоватый оттенок белого и грубый материал. Она не похожа на то, что сейчас можно купить в магазинах, но достаточно обычная, чтобы не привлекать к себе повышенного внимания. Я перешила ее сама из платья моей мамы. Этот пережитый вместе с блузкой опыт всегда со мной, я вспоминаю о нем каждый раз, когда надеваю ее» (иллюстрации см. во вклейке 4).

В этой статье я прослежу путь с момента встречи с одеждой, которую задумала переделать, через иногда долгие практические поиски, совмещающие фотографирование, примерки, распарывание и шитье, к новой, перешитой вещи, чтобы исследовать, как практика перешивания влияет на личное и профессиональное восприятие одежды тем, кто в этом процессе оказывается одновременно и дизайнером, и ее будущим носителем. Исследование носит практический характер и включает методы сенсорной автоэтнографии, документирование практики перешивания в виде фотографий, видео и текстов с последующим рефлексивным анализом полученных записей, цитаты из которых включены в текст статьи. Такой метод исследования был выбран как позволяющий не только пристально изучить эту практику, но и проанализировать, как сам процесс влияет на результат, какие эмоции возникают на том или ином этапе и как складываются взаимоотношения между автором и переделываемым предметом одежды.

Для исследования было выбрано платье моей мамы. Основываясь на результатах практического исследования самостоятельного перешивания этой вещи и опираясь на такие теоретические концепции, как «габитус» Пьера Бурдьё (Бурдьё 2001), теорию аффекта (Руджероне 2018) и понятие «ауры» Вальтера Беньямина (Беньямин 1996), я предлагаю рассматривать процесс самостоятельной переделки одежды как одну из новых гардеробных практик, отвечающих требованиям современного состояния модной индустрии. Навык переделки

одежды, потерявший свою актуальность за последние тридцать лет распространения культуры потребления, предоставляет возможности для применения практики перешивания, которая в отличие от создания новой одежды оказывается практикой со-перешивания, где агентность одежды влияет на процесс и результат не меньше желаний автора, а в результате создается объект, обладающий «аурой» оригинала. Такой творческий подход к взаимоотношениям между носителем и одеждой может быть одним из решений проблем перепотребления и перепроизводства наравне с поиском альтернативных взглядов на процесс ее создания и покупки.

Новая одежда как естественное желание

Как показывают исследования, причина того, что одежда оказывается на свалках в странах третьего мира, связана не столько с быстротой ее изнашиваемости, сколько с быстрой сменой желаний потребителя, на которые влияют как личные потребности, так и маркетинговые кампании брендов одежды. Задачи индустрии сфокусированы вокруг увеличения продаж, поскольку разработка и производство новой одежды требуют регулярных вложений. Цикл «производство — продажи» становится все короче, что ведет к многократному увеличению количества произведенной в мире одежды, которая просто не успевает изнашиваться так быстро, как производится новая. Для ускорения цикла брендами одежды и ретейлерами используются все возможности медиа и социальных сетей — от инфлюенсеров до нативной рекламы, и постоянная череда новых коллекций становится частью повседневного культурного контекста. Мода сводится к модной индустрии, в которой по аналогии с культурной индустрией Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера под естественные маскируются потребности, навязанные корпорациями, движимыми, в свою очередь, необходимостью увеличивать собственную прибыль (Хоркхаймер, Адорно 2016).

На этом фоне осознанный потребитель оказывается перед выбором — продолжать носить то, что уже есть в гардеробе, ощущая свой образ как «устаревший», или купить новое, избавившись от имеющегося более или менее экологичным способом. Второй вариант продолжает политику «экоэффективности», поддерживаемую крупными компаниями как один из способов борьбы с экологическими проблемами путем переработки, регулирования и уменьшения затрат без изменения потребительских привычек (Браунгарт, МакДонах 2020).

Первый вариант на поверку оказывается эмоциональным противостоянием с быстрой модой, которая постоянно предлагает новое, нарекая коллекции, выпущенные пару месяцев назад, «старыми». Это противостояние, хотя и представляется некоторыми активистскими проектами, например Fashion Revolution, в позитивном ключе, вызывает эмоцию стыда, связанного с желанием иметь новую одежду (Макинтайр 2023). При этом наша идентичность, пребывающая в процессе становления под влиянием личных, профессиональных и внешних социальных, экономических и политических аспектов, постоянно меняется и требует актуализации своей визуальной составляющей — того, что мы являем миру (Smelik 2014), и в сравнении с, например, прической, весом или цветом кожи одежда оказывается тем инструментом, который позволяет поддерживать визуальный образ в актуальном состоянии хотя бы некоторое время. Софи Вудворд в своем исследовании женских гардеробов наделяет одежду способностью репрезентировать личную эстетику, изменяющуюся под воздействием различных факторов (Вудворд 2022).

Не весь гардероб обновляется регулярно. Некоторая одежда задерживается дольше, некоторая становится неактуальной быстрее. Иногда рука не поднимается отдать, продать или выкинуть любимую вещь, которая больше не подходит по стилю или по размеру, — с ней может быть связано много памятных моментов или личных переживаний. Такую одежду могут хранить ради ее потенциала вновь стать частью гардероба и как часть личного гардеробного архива (Бай, Маккинни 2007). Софи Вудворд, ссылаясь на Пьера Бурдьё, сравнивает одежду с фотоснимками, которые мы помещаем в фотоальбом, превращая счастливые моменты в счастливые воспоминания, — одежда, которую мы не носим, но храним, становится проводником к событиям, в ней прожитым (Bourdieu 1990; Вудворд 2022).

Сегодня индустрия моды предлагает как никогда много возможностей для регулярного обновления гардероба: большой выбор новой одежды разных стилей представлен во всех ценовых сегментах — от дешевой одежды массмаркет-брендов до эксклюзивных моделей люксовых домов моды, а возможности трансатлантической доставки и онлайн-торговли позволяют приобретать желаемое несмотря на ограничения политического характера. Параллельно развивается сегмент ресейла — продажи бывшей в употреблении одежды или нераспроданных в сезон остатков. Это говорит о растущем понимании как представителей индустрии, так и покупателей, что для обновления гардероба можно рассматривать не только новую — ту, которая была произведена в последнем сезоне — но и произведенную ранее одежду,

ношеную или нет. Винтаж предлагает новый взгляд на неразрывную связь времени и моды, переосмысляя прошлое в новом контексте (Evans et al. 2020).

Но желание иметь новую одежду может быть удовлетворено не только ее покупкой. В качестве альтернативы я предлагаю рассмотреть практику переделки одежды, которая была широко распространена в прошлом. В Советском Союзе перешивание одежды было повсеместной практикой, удовлетворяющей как необходимость в, например, теплой одежде, так и потребность в творческом самовыражении. Линор Горалик в своем исследовании практики апсайклинга в позднесоветский и постсоветский период обращает внимание, что, несмотря на то что переделка одежды была преимущественно обусловлена бытовыми потребностями и нехваткой нужной одежды в продаже, «творческое начало, желание создавать, моделировать, преобразовать вещи, быть вовлеченным в созидательный процесс и наслаждаться плодами его трудов оказывались исключительно сильными мотиваторами, заставлявшими апсайклеров преобразовывать гораздо больше вещей, чем требовала суровая необходимость» (Горалик 2022).

Я предлагаю рассмотреть процесс самостоятельного перешивания одежды как гардеробную практику, позволяющую сменить процесс пассивного потребления на активное сотворчество, которое формирует более внимательное и эмоционально наполненное отношение к собственному гардеробу. Чтобы исследовать процесс перешивания и описать особенности взаимодействия с переделываемой вещью, я разделила эту практику на несколько этапов, повторяющихся от проекта к проекту: принятие решения о том, чтобы что-то перешить, первая примерка, поиск дизайн-решения, распарывание, перешивание и собственно ношение перешитой вещи. Каждый из этих этапов становится важной точкой в превращении предмета одежды из «старого» в «новый» и оказывает влияние на мое восприятие этой вещи во всех ее ипостасях.

Решиться перешить

«Я не помню, чтобы мама носила это платье. Но оно всегда попадалось мне на глаза: сначала висело в шкафу в квартире, потом на даче, потом переместилось в коробку на чердаке. Регулярно перебирая мамину одежду в поисках чего-то, что можно было бы добавить в собственный гардероб, я каждый раз его примеряла, и всегда оно оказывалось маловато. Небольшой объем талии и узкая юбка позволяли застегнуть молнию и красиво встать перед зеркалом, но носить — нет.

После многолетних попыток стало понятно, что носить его таким, какое оно есть, я не смогу».

Чем лучше мы владеем каким-то навыком, тем чаще мы его применяем. Вводя понятие габитуса — системы предрасположенностей, влияющих на восприятие, мышление и действия человека, Пьер Бурдьё связывал его с навыками, которые становятся частью габитуса и формируют «практическое чувство», позволяющее человеку действовать интуитивно и автоматически (Бурдьё 2001).

Всего сорок лет назад в России многие люди умели шить, вязать и вышивать, строить лекала и кроить, а профессия портного высоко ценилась на протяжении всего XX века (Вайнштейн 2007). Те, чье детство и юность пришлось на 1990-е, обладают хотя бы базовыми навыками шитья, потому что застали уроки домоводства в школьной программе, на которых учили не только готовить, но и держать в руках иголку с ниткой. Между тем молодые люди, родившиеся в 2000-х, имеют представление о том, как шьется одежда, в основном по профессионально снятым рекламным роликам о создании кутюрных платьев в крупных модных домах, фотографиям с потогонных фабрик, где производится одежда сегмента массмаркет, или завораживающим видео рукодельниц в социальных сетях. Бэкстейджи рекламных съемок, модных показов и процесс создания коллекций стали частью маркетинговых кампаний брендов одежды, и, хотя многие не раз видели швейную машинку на видео, в руках этого знания нет. Практика рукоделия, которую в Российской империи должна была освоить каждая девушка как важную часть женского образования (Там же), а в советское время была широко распространена, сегодня оказалась не востребована. Вместо навыка ремонта, декорирования или перешивания человек выбирает избавиться от ненужной вещи и купить новую. Индустрия моды, выстроенная вокруг процесса потребления, пересадила носителя одежды в «зрительный зал», позволяя ему только подсматривать за кулисы.

Отсутствие навыков шитья напрямую влияет на то, как мы выбираем одежду. Умение шить превращает каждую вещь из конечной, застывшей и неделимой, той, которую можно использовать только такой, какой она есть, в объект, который может стать материалом для творческого самовыражения. Эми Мейснер в эссе об агентности найденных объектов и взаимовлиянии объекта и автора предполагает, что способность объекта заявлять о себе как о ремесленном материале зависит от восприимчивости автора и окружающего контекста, готовности художника уделить объекту время и трансформировать свою художественную практику (Meissner 2024). Чтобы разглядеть в одежде

из секонд-хенда потенциал быть перешитой в новую вещь, человек должен иметь представление о том, как устроена одежда, уметь делить ее на составляющие и воображать, какой она может стать.

Выбирая новую одежду, я внимательно рассматриваю ее и изучаю доступную о ней информацию, обращая внимание не только на ее визуальные характеристики: цвет и принт, силуэт, длину всей модели и длину рукавов, наличие или отсутствие деталей, название бренда и логотип на ярлычке, но и на ощущение от материала, фактуру и вес, его плотность и эластичность. Если поиск происходит онлайн, чаще всего взгляд цепляется за визуальные характеристики, в магазине же выбор делают руки — тактильность вещи выходит на первый план. В процессе выбора одежды из прошлого в секонд-хенде или на ресей-платформе эти материальные характеристики могут раскрыть символическое значение вещи. Жюль Проун предлагает рассматривать объекты в целом и одежду в частности, как особо близкий человеку предмет, тесно связанный с ценностями владельца, в качестве носителей культурных значений и социальных практик (Prown 1982). Сара Чон Кван добавляет, что в отличие от новой одежды, которая постоянно находится во взаимном становлении с носителем, именно одежда из прошлого, выведенная из употребления, может многое рассказать о культуре периода, когда она была создана и использовалась (Kwan 2012). Выбирая одежду для переделки, я выбираю не просто ткань из-за ее материальных характеристик, а ткань, в которую вплетены множество личных историй предыдущих владельцев (Вудворд 2022) и культурные истории целого поколения, выраженные в особенностях силуэта, принтах и деталях одежды.

Но наличие у одежды символического значения или тесной эмоциональной связи с ней может быть как причиной, так и препятствием для того, чтобы перешить любимую вещь. Иногда, несмотря на уверенность в своих технических навыках, страх испортить вещь может парализовать, ведь, изменив какую-то деталь, укоротив подол или надрезав край, вернуть все обратно может оказаться довольно сложной задачей, иногда нереализуемой. Переделывание начинается с разрушения. Распарывая швы, разрезая детали, отрезая то, что сейчас кажется лишним, мы травмируем вещь, разрушая целостность ее идентичности. Не каждую вещь можно решиться разрушить — архивное платье с показа авангардного дизайнера двадцатилетней давности, блузка, в которой бабушка встретила свою первую любовь, футболка с концерта любимой группы или счастливое платье — эти вещи хранят воспоминание о прожитых в них моментах — наших личных или значимых для нас людей и публичных персон, что влияет

на эмоциональную привязанность к ним (Niinimäki & Koskinen 2011). Становясь хранителями памяти эти вещи перемещаются из гардеробного одежного шкафа в гардеробную коллекцию. Принадлежала ли вещь ее обладателю или попала в коллекцию, минуя личный гардероб, перешить ее — это написать поверх истории ее создания и ношения свою собственную. Решиться на это означает быть уверенным в том, что новая история того стоит.

«После стольких лет неудачных попыток надеть на себя мамино платье, я решила его перешить».

Поиск идеи

Какой должна стать переделываемая вещь? Когда я хочу купить новую одежду, мне не нужно придумывать, как она должна выглядеть, потому что дизайнер уже сделал это за меня — ориентируясь на тренды и личные предпочтения, я выбираю наиболее подходящий вариант из имеющихся, сравнивая модели между собой. Но если мне нужно продумать собственный дизайн, фантазия о том, какой могла бы быть вещь, сталкивается с представлением о границах собственных ремесленных навыков: то, что я хочу сделать, должно быть реализуемо.

Кроме того, процесс поиска новых идей при работе с готовой вещью уже имеет рамки, обусловленные тем, что она из себя представляет. И в отличие от дизайнера с нуля это похоже на редактирование текста, что кажется проще, чем придумывать что-то на пустом белом листе. Внимательно рассматривая предмет одежды, я замечаю то, что меня привлекает: силуэт, принт, длина рукава, вышивка вдоль горловины; и отмечаю то, что хотелось бы поменять, например длину юбки или объем в районе талии. Иногда оказывается достаточным отпороть неудачную деталь или укоротить вещь, сохранив все остальное. Такой бережный апсайклинг возможен, только если уделить внимание тому, какой вещь была изначально, заметить красоту ее дизайна или приятную фактуру материала, не пытаюсь разрушить уже имеющееся, чтобы реализовать собственные идеи.

Телесное взаимодействие во время примерки

«Надев его, я отметила V-образный вырез с вышитыми цветами, покатую линию плеча, низкую пройму и удобную ширину рукава, приятный оттенок белого. Юбка отвлекала от красоты верхней части платья тем, что в ней все было неудобно — она была коротковата, открывая колени, и маловата в бедрах, что создавало некрасивые складки в районе талии, а небольшой разрез спереди расходился в разные стороны».

Кроме особенностей перешиваемой вещи, отправной точкой для новых идей становится взаимодействие с ней нашего тела, что меняет дизайн-процесс до неузнаваемости: он начинается с примерки. Какой бы красивой вещь ни была на фотографии или какой бы приятной ни ощущалась фактура ткани на вешалке, пока мы не поймем, как она взаимодействует с нашим телом, придумывать новый дизайн рано. Джоан Энтуисл предлагает рассматривать моду как ситуативную телесную практику и отмечает, что то, как одежда выглядит, оказывает большое влияние на решение выбрать ту или иную вещь, но телесная память об опыте ношения играет не меньшую роль (Энтуисл 2019).

Примеряя вещь, я ориентируюсь на отклик своего тела, замечая скорее не отражение в зеркале, а телесные ощущения: жмет ли платье в талии, комфортна ли длина, не слишком ли глубокий вырез, подходит ли объем рукава. Прямо на теле закалывая булавками детали и подгибая рукава, я пробую множество вариантов, фотографируя их. Несмотря на то что работать на себе менее удобно, чем на манекене, я моментально тестирую глубину выреза и длину платья, сразу же получая отклик на намеченные линии: какими бы привлекательными визуально ни были складки и разрезы, телом они могут ощущаться совершенно по-другому. По мнению Лучии Руджероне, которая исследует аффективные отношения между одеждой и человеком, на выбор влияют не только эстетические предпочтения и практические соображения, но и открытость процессу становления — сонастройки человека и одежды друг на друга во время ношения, результат которой мы не можем предвидеть (Руджероне 2018). Примерка — это первая встреча, телесный отклик во время которой предшествует пониманию, есть ли потенциал у будущих отношений или нет. Иногда едва заметное чувство сопротивления, которое подсказывает, что узкое в талии платье вскоре начнет причинять невыносимую боль, может заставить отказаться от выбора.

Примерка, которая проходит прямо во время поиска дизайн-решения, влияет на него. Примеряя одежду в примерочной магазина, в пунктах выдачи покупок или во время ожидания курьера, сложно расслабиться и довериться телу в том, что касается удобства. Примерка новой вещи дает нам понять, комфортно ли нам в этой одежде стоять перед зеркалом, но не двигаться (Сальникова 2023). Примеряя же одежду в домашних комфортных условиях, мы можем позволить себе уделить примерке больше времени, превращая ее из процесса выбора в процесс творческого поиска, увлекательного и чувственного.

«Я мысленно пришила эту деталь к платью и начала двигать руками, представляя, как ткань колышется вместе с ними, опускаясь на плечи».

Внимание к телесному отклику ведет к дизайн-решениям, которые изменяют одежду в соответствии с моим телом, подгоняют ее к индивидуальным параметрам, увеличивая шансы перешитой одежды прижиться в гардеробе.

«Первой моей мыслью было отрезать юбку и пришить новую, тоже узкую и прямую, но современной — макси — длины. Шупая материал — винтажный, советского периода хлопок — плотный, но не сухой, я перебирала в голове разные варианты, чтобы представить, что могло бы к нему подойти: плотная, почти джинсовая ткань, умягченный лен, легкий батист или что-то совсем неожиданное вроде струящейся вискозы».

Примеряя одежду в поисках новых идей, мы трогаем ее. Хорошо ли ложится линия по косой, легко ли заложить вытачку, держится ли объем рукава или же падает тяжелыми складками? Мы знакомимся с тканью, которая окутывает наше тело. Эллен Сэмпсон, ссылаясь на исследования психоаналитика Эстер Бик, проводит параллель между тактильными прикосновениями матери и ребенка, которые ведут к формированию привязанности между ними, и описывает процесс надевания и ношения как тактильный опыт, который связывает одежду и ее владельца (Сэмпсон 2024).

Увлекательный и мучительный процесс примерки может длиться долго. По мнению Анны Нету и Жуана Батальейру Феррейра, сравнивающих отношения между человеком и одеждой с отношениями между людьми и использующих теорию дома как метафоры здоровых отношений по Джону и Джули Готтман, стремление разрешать конфликты в отношениях с одеждой ведет к установлению эмоциональной привязанности, которая способствует тому, что одежду носят дольше (Нету, Феррейра 2023). Найденное во время примерки дизайн-решение может казаться идеальным, но убедиться в этом можно, только начав перешивать вещь. Может случиться так, что вещь перешить невозможно, будто мы с ней не подходим друг другу. В отличие от процесса создания новой вещи, в котором после проработки эскиза и подбора материалов шьется макет из технической ткани — бязи, чтобы протестировать все задуманное и нарисованное на бумаге, в случае с перешиванием одежды такой возможности нет. Имея на руках уже готовый предмет, сшитый и обработанный, мы можем только представить, приложить, наметать некоторые детали, но проверить идеи в объеме до начала шитья невозможно. Поиск подходящего дизайнера — это лишь поиск плана. Уже в момент примерки вещь, проявляя свою агентность, может начать сопротивляться нашим идеям, если, например, ткань плохо закладывается в складки или

ширины полочки недостаточно, чтобы убрать лишние детали. Но обо всем, что она нам готовит, мы узнаем, только начав ее перешивать.

Распарывание

Наконец остановившись на какой-то из идей, я начинаю медленно и аккуратно распарывать швы, стараясь не повредить ткань. Это долгий и медитативный процесс, важный этап во взаимодействии с перешиваемой вещью. Я разделяю ее на части, разрушаю то, что было создано до меня, внимательно всматриваясь в строчки и стежки, которые разрезаю. Я уделяю внимание не внешнему виду — лицевой стороне вещи, а ее изнанке — швам и подгибкам, обработкам горловины и кантам, шлицам, рукавам и подкладке. Выворачивая наизнанку и распарывая вещь, я по качеству строчек и обработок понимаю, была ли она сшита на фабрике или в ателье, на швейной машинке или какие-то детали были собраны вручную. Вслед за символическими характеристиками обнаруживается материальность вещи. Я замечаю технологии, неизвестные мне ранее, встречаю новые материалы и узнаю обо всех ошибках, которые были допущены во время ее создания. Такие, казалось бы, незначительные детали, как увеличенная ширина припуска на шов, зигзагообразная строчка вместо оверлока или ручная обработка петель, — «улики» в парадигме Карло Гинсбурга (Гинзбург 2004) — могут рассказать о времени и контексте, в котором была создана вещь, гораздо больше, чем ее внешний вид.

Распарывая вещь, я взаимодействую с ее прошлым, отдавая должное тому, кто ее шил. Жюль Проун, отмечая, что убеждения человека, сознательно или нет, отражаются в том, что он создает, изменяет и использует, говоря об одежде, выделяет форму и стиль как отличительное выражение культуры носителя (Prown 1982). Ричард Сеннет в работе «Мастер» о роли ремесленной практики в европейской культуре и влиянии на нее автоматизации производства утверждает, что личность и ценности автора отражаются не только на форме, но и на качестве исполнения вещи (Сеннет 2018). Технология обработки, длина стежков, сочетание материалов между собой могут сообщить о культуре владельца не меньше силуэта вещи. Была ли сшита вещь самостоятельно и как — аккуратно или «по-быстрому», приобретена ли она на советской фабрике массового производства или это привезенный из-за границы бренд? Это узнавание в процессе разрушения создает многослойный эмоциональный фон. За строчками, которые сообщают технические подробности, следует фантазия о том, кто и куда мог надевать эту вещь или, если она новая, почему ее никто так и не надел? Если она сшита вручную, то по какому поводу? В каких условиях ее

шили? В каком магазине она продавалась, какие вещи висели на вешалках рядом с ней? Куда надевал ее владелец? Чувствовал ли он себя хорошо? Получал ли он комплименты? Была ли эта вещь модной? Если на одежде есть следы износа, они как «указывающие на жизнь, которую вел предмет» (Kwan 2012) вызывают спекулятивные предположения о причинах их появления. Эта придуманная история оживляет вещь, превращая ее из сшитых вместе текстильных деталей в объект, наполненный культурной памятью. Одновременно с этими будоражащими воображение вопросами, чувство утраты, вызываемое разрушением, полупрозрачной пеленой сопровождает весь процесс распарывания.

Со-перешивание

Я не распарываю вещь полностью, а только те детали, которые требуют замены. Именно в этот момент вещь поддерживает или сопротивляется моим планам, подталкивая к другому решению. Концепция «внутридействия» Карен Барад описывает неделимое взаимное воздействие объектов друг на друга, в результате которого проявляется результат (Barad 2007). Галина Игнатенко, переосмысляя материальность процесса вышивания, подчеркивает «запутанность» действия, в котором ткань, игла, нить и руки действуют одновременно (Игнатенко 2024). Одежда и инструменты, которыми я работаю, выступают соавторами творимого объекта, помогая или мешая преобразовать себя. По мере отпарывания деталей и постоянных примерок могут возникнуть новые идеи, ведь из целой и неразделенной вещь становится более открытой. Она будто требует, чтобы ее собрали обратно. Добавляя новые детали, я постоянно представляю ее новый дизайн и себя в нем. Такое ненормированное, без определенного конца и точного плана шитье — долгий процесс, который иногда может занимать не один-два дня, а несколько недель, запоминается как одно из прожитых жизненных событий. Событий, прошитых с вещью, а потом и прожитых в ней.

В этом процессе я ориентируюсь не на то, как детали были обработаны раньше, а на то, как удобно мне. С изнанки вещь получается коллажем из разных швов, наезжающих друг на друга, по-разному обработанных краев и припусков. Даже если изначально был использован оверлок, я могу обработать шов по-другому, например бейкой. Эта разница в технологии переделанной вещи не раздражает в отличие от такого отношения с новой одеждой, как если бы разные портные использовали каждый свою обработку: на проймах закрытый шов, оверлок для внутренних срезов, а низ изделия оставлен сырым. От новой вещи мы ожидаем целостного высказывания, которое выражается не только в дизайне и концепции коллекции, но и в технологии

производства. «Подобно тексту, текстиль заключает в себе нарратив» (Одабаши 2022). Переделывая же вещь, мы строчим свою историю поверх старой, видоизменяя и дополняя ее. Она обретает ценность как текстильный коллаж разных идей, времен, рук ее создававших и тел, которые ее носили и будут носить.

Ношение

«Сегодня меня спросили, где я купила эту блузку, и я с нескрываемым удовольствием рассказала, что это перешитое платье моей мамы, которое спустя тридцать лет обрело новую жизнь».

Дошив вещь, я сразу же надеваю ее, чтобы почувствовать — получилось или нет. Даже если я дохожу до ближайшего магазина или почты, я быстро понимаю, как в новой переделанной вещи ощущаю себя в окружающей среде. Первое время мне хочется носить ее чаще, сочетая с разными предметами гардероба и запоминая подходящие сочетания. Я тестирую ее носибельность, засматриваясь на свое отражение в витринах или фотографируюсь в лифте. Я остро ощущаю тактильные свойства ткани, замечая, когда становится жарко, или с благодарностью отмечаю, как комфортно в этой вещи в определенную погоду. Я присваиваю ее так же, как присваиваю новую вещь, пробуя стирать и утюжить, сочетать с другой одеждой и искать ей подходящее место в шкафу (Сальникова 2023), но с одним отличием — для меня она уже не новая. Пережитые вместе моменты перешивания выделяют ее на фоне другой одежды. Осознание того, что я — автор дизайна, и вещь перешита моими руками, переводит меня из простого потребителя моды в статус ее создателя, а вещь, мной созданную, наделяет аурой оригинала, которая в эпоху технической воспроизводимости и крупного тиражного производства придает ей особое значение в моих глазах (Беньямин 1996). Соединение фигуры автора и носителя не только меняет восприятие собственной одежды, превращая ее из массовой копии в неповторимый оригинал, но и заменяет пассивную практику потребления на творческий акт создания новой одежды, удовлетворяющий потребность в обновлении меняющегося визуального образа идентичности.

Заключение

Взгляд на моду как культурную индустрию, определяемую Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером как индустрию, производство смыслов в которой подчинено законам рынка (Хоркхаймер, Адорно 2016), позволяет увидеть, что проблему перепотребления можно решать

не только с помощью регулирования и изменения условий производства новой одежды, но и поиском практик, заменяющих процесс покупки на другие способы ее получения. Одним из таких способов оказывается переделка одежды.

В этой статье, используя результаты практического исследования по самостоятельному переделыванию платья своей мамы, я рассмотрела несколько основных этапов, сопровождающих этот процесс: решение о переделке, первая примерка, поиск идеи, распарывание, перешивание и собственно ношение переделанной одежды. На каждом из этих этапов взаимоотношения с переделываемой одеждой сопровождаются внимательным изучением материальных и символических значений вещи, тактильным взаимодействием и творческим содействием, в котором агентность одежды играет не менее важную роль, чем агентность автора, превращая результат — переделанную одежду — в объект, наделенный аурой оригинального произведения, для которого фигура автора совпадает с фигурой зрителя и пользователя. Такое творческое взаимодействие ведет к установлению привязанности к переделанной вещи, которая влияет на продолжительность ее использования. А регулярное преобразование одежды, внедренное как одна из гардеробных практик, может заменить процесс пассивного потребления на активное сотворчество, ведущее к более внимательному и эмоционально наполненному отношению к личному гардеробу.

Литература

- Беньямин 1996* — Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.
- Браунгарт, МакДонах 2020* — Браунгарт М., МакДонах У. От колыбели до колыбели. Меняем подход к тому, как мы создаем вещи. М., 2020.
- Бурдые 2001* — Бурдые П. Практический смысл. М., 2001.
- Вайнштейн 2007* — Вайнштейн О. «Мое любимое платье»: портниха как культурный герой в Советской России // Теория моды: одежда, тело, культура. 2007. № 3. С. 100–126.
- Вудворд 2022* — Вудворд С. Почему женщины носят то, что они носят. М., 2022.
- Гинзбург 2004* — Гинзбург К. Уликовая парадигма и ее корни // Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. М., 2003. С. 18–241.
- Горалик 2022* — Горалик Л. Позор и гордость: переделка одежды как «сверхсоветская» практика в «смещенных девяностых» // Теория моды: одежда, тело, культура. 2022. № 64. С. 55–90.

Игнатенко 2024 — Игнатенко Г. Вышивая идентичность: аффективные измерения вышитой одежды // Теория моды: одежда, тело, культура. 2024. № 72. С. 219–232.

Макинтайр 2023 — Макинтайр М. Стыд, вина и страсть: эмоциональные последствия (не)экологичного гардероба // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 67. С. 361–384.

Нету, Феррейра 2023 — Нету А., Феррейра Ж. Прочные связи: взаимоотношения человека и одежды с точки зрения теории любви // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 68. С. 283–320.

Одабаши 2022 — Одабаши С. Скрытые возможности текстиля: как он обнаруживает и исцеляет травмы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2022. № 65. С. 96–106.

Руджероне 2018 — Руджероне Л. Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–126.

Сальникова 2023 — Сальникова С. Феномен «своей вещи»: практики формирования привязанности к одежде // Артикульт. 2023. 3 (51). С. 104–114.

Сеннет 2018 — Сеннет Р. Мастер. М., 2018.

Сэмпсон 2024 — Сэмпсон Э. Стоптаные. Обувь, эмоциональная привязанность и аффекты ношения. М., 2024.

Хоркхаймер, Адорно 2016 — Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. М., 2016.

Энтуисл 2019 — Энтуисл Д. Модное тело. М., 2019.

Barad 2007 — Barad K. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Duke up, 2007.

Bick 1968 — Bick E. The experience of the skin in early object relations // The International Journal of Psycho-Analysis. 1968. Vol. 49.

Bourdieu 1990 — Bourdieu P. Photography: A Middle-brow Art. Stanford University Press, 1990.

Bye & McKinney 2007 — Bye E., McKinney E. Sizing up the wardrobe — Why we keep clothes that do not fit // Fashion Theory. 2007. Vol. 11.4. P. 483–498.

Evans et al. 2020 — Evans et al. Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities / Ed. by C. Evans, A. Vaccari. Bloomsbury Visual Arts, 2020.

Kwan 2012 — Chong Kwan S. Drawing on Jules Prown's material culture method of object analysis to investigate sensory engagement with everyday dress // Working Papers in Fashion Studies 2. London: London College of Fashion, 2012.

Meissner 2024 — Meissner A. Material Agency and Mutual Transformation: Found Objects as Materials for Making // *The Journal of Modern Craft*. 2024. Vol. 17.1. P. 21–31.

Niinimäki & Koskinen 2011 — Niinimäki K., Koskinen I. I love this dress, it makes me feel beautiful! Empathic knowledge in sustainable design // *The Design Journal*. 2011. Vol. 14.2. P. 165–186.

Prown 1982 — Prown J. Mind in matter: An introduction to material culture theory. Interpreting Objects and Collections // *Winterthur Portfolio*. 1982. Vol. 17. No. 1 (Spring). P. 1–19.

Skjold 2018 — Skjold E. Making sense of dress: On sensory perspectives of wardrobe research // *Artifact: Journal of Design Practice* 5.1. 2018. 4–1.

Smelik 2014 — Smelik A. Fashioning the fold: Multiple becomings // *This Deleuzian Century*. Brill. 2014. P. 37–56.