

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА «ТЕОРИЯ МОДЫ»



Новое  
Литературное  
Обозрение

JULIA PETROV

# Fashion, History, Museums

Inventing the Display of Dress

BLOOMSBURY  
VISUAL  
ARTS

2019

Д Ж У Л И Я   П Е Т Р О В

# Мода, история, музеи

Рождение музея одежды

Н О В О Е  
Л И Т Е Р А Т У Р Н О Е  
О Б О З Р Е Н И Е  
М О С К В А

2023

УДК 391:008  
ББК 85.126.6  
П30

Составитель серии О. Вайнштейн  
Редактор серии Л. Алябьева

**Петров, Дж.**

П30 **Мода, история, музеи. Рождение музея одежды / Джулия Петров. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 264 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала „Теория моды“»)**

ISBN 978-5-4448-2117-6

Как мода проникла в собрания и экспозиции музеев? Когда и как появились первые выставки, посвященные костюму? Книга канадской исследовательницы Джулии Петров рассказывает историю модных экспозиций XX века — от Всемирной выставки в Париже в 1900 году до выставки Александра Маккуина в Метрополитен-музее в 2011 году. Опираясь на архивные материалы и научные работы, посвященные моде и музейному делу, автор рассматривает способы репрезентации экспонатов, концептуальные основания и стратегии формирования выставочного нарратива, сложившиеся в XIX веке, которые с тех пор практически не менялись. Книга, построенная по тематическому принципу, может служить путеводителем по миру модных выставок, набирающих в последние годы все большую популярность и помогающих даже скептикам увидеть в одежде объект, достойный академических исследований и репрезентации в музейном пространстве. Джулия Петров — куратор в Королевском музее провинции Альберта, специалист по визуальной культуре, истории моды и музейному делу.

УДК 391:008  
ББК 85.126.6

© Julia Petrov, 2019

This translation of Fashion Film is published by  
ООО Редакция журнала "Новое Литературное  
Обозрение" by arrangement with Bloomsbury  
Publishing Plc.

© Т. Пирусская, пер. с английского, 2023

© С. Тихонов, дизайн обложки, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

В оформлении переплета использована  
фотография © Picture by lambada on iStock

# Содержание

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Благодарности</i> .....                                                                   | 6   |
| ВВЕДЕНИЕ: мода как музейный объект. ....                                                     | 8   |
| ГЛАВА 1. Основа коллекции: первые выставки<br>на тему истории моды в музеях .....            | 21  |
| ГЛАВА 2. Разглядывая витрины: магазины как источник<br>вдохновения для моды в музее .....    | 40  |
| ГЛАВА 3. Новая объективность: методы социологии<br>применительно к демонстрации одежды ..... | 74  |
| ГЛАВА 4. Интервизуальность: экспонирование моды<br>как искусства .....                       | 105 |
| ГЛАВА 5. Живые картины: влияние театра. ....                                                 | 127 |
| ГЛАВА 6. Тело в зале: попытки оживить<br>историческую моду .....                             | 155 |
| ГЛАВА 7. Путь всякой плоти: показать историчность<br>исторической моды .....                 | 186 |
| ГЛАВА 8. Новый взгляд: современные<br>тенденции в выставках моды .....                       | 207 |
| <i>Примечания</i> .....                                                                      | 224 |
| <i>Библиография</i> .....                                                                    | 231 |
| <i>Указатель</i> .....                                                                       | 257 |

# Благодарности

В основу книги легла диссертация, над которой я работала в Лестерском университете при финансовой поддержке Исследовательского совета по социальным и гуманитарным наукам, предоставившего мне грант. Особую благодарность мне хотелось бы выразить моим научным руководителям — доктору Сандре Дадли и доктору Шейле Уотсон, а также рецензентам — профессорам Саймону Неллу и Кристоферу Бруарду — за ценные указания.

Расходы, сопряженные с получением разрешения на публикацию иллюстраций, покрыл грант, любезно предоставленный Исследовательским фондом Пасолда.

Фрагменты первой главы были ранее опубликованы как: Petrov J. Cross-Purposes: Museum Display and Material Culture // *CrossCurrents*. 2012. 62 (2). P. 219–234; Petrov J. «Relics of Former Splendor»: Inventing the Costume Exhibition, 1833–1835 // *Fashion, Style & Popular Culture*. 2014. 2 (1). P. 11–28. Фрагменты второй и четвертой глав были впервые напечатаны в книге: Petrov J. Gender Considerations in Fashion History Exhibitions // Riegels Melchior M., Svensson B. (eds) *Fashion and Museums: Theory and Practice*. London: Bloomsbury, 2014. P. 77–90.

В ходе работы над текстом и собственно исследованием мне помогали советами и поддержкой: Влада Блинова, доктор Мод Басс-Крюгер, Коллин Хилл, доктор Кейт Хилл, доктор Анн-Софи Хьемдаль, доктор Мари Риджельс Мельхиор, Гаил Ниинимаа, профессор Лу Тейлор, доктор Гудрун Дрофн Уайтхед.

Я благодарна за помощь, оказанную представителями организаций, где я проводила исследования, особенно Дирдри Лоренс, Энджи Парк, Монике Парк (Бруклинский музей), Розмари Харден, Вивьен Хайнс, Элейн Аттли (Музей моды, Бат), Анне-Фредерике Больё, Франсуа Картье, Синтии Купер, Норе Хаг, Женевьеве Лафранс (музей Маккорда), Гарольду Коде, Джеймсу Моске, Шеннон Белл Прайс, Саре Скатурро (Метрополитен-музей), Ану Лииванди, доктору Александре Палмер, Николе Вудс (Королевский музей Онтарио), Беатрис Белен, Ричарду Даббу (Музей Лондона), Джеку Гловеру

Ганну, Алексии Кирк, Кристоферу Марсдену, Виктории Уэст (музей Виктории и Альберта).

Также я благодарю сотрудников издательства Bloomsbury: Ханну Крамп, оказавшую мне поддержку, когда я представила рукопись на рассмотрение, и Фрэнсис Арнольд, продолжившую переговоры. Кроме того, я признательна Пари Томсон и ее преемнице Ивонне Туруд, чья скрупулезность в организационных вопросах содействовала тому, что процесс подготовки к печати прошел гладко. Комментарии анонимных рецензентов помогли мне доработать некоторые идеи и композицию книги.

Эта работа не состоялась бы без моих неизменно терпеливых родных и близких, которым я обязана технической, финансовой и эмоциональной поддержкой на протяжении последних десяти лет.

# *Введение: мода как музейный объект*

Сейчас, говоря о выставках, посвященных моде, невольно испытываешь внутреннее удовлетворение. Само их количество и необычайный размах заставили умолкнуть скептиков, некогда утверждавших, что моде в музее не место. Ежегодно и даже ежемесячно в разнообразных новостных изданиях публикуются списки обязательных для посещения выставок одежды по всему миру, которые должны вызвать ажиотаж среди публики. Как в научных журналах, так и в массмедиа выходят обзоры крупнейших ретроспектив в мировых столицах с роскошными иллюстрациями; каталоги продают в качестве подарочных изданий. Возникает соблазн принять всерьез современные модные выставки, таящие в себе отблеск ореола знаменитостей, обаяние личности модельера и загадку индивидуальной истории.

Однако нельзя сказать, что за выставками моды прошлого не кроется никаких знаний или что сами они незначительны. Они не просто отражают технические возможности, устройство музеев и эстетические предпочтения той или иной эпохи; не являются они и случайным результатом использования ресурсов музея в сочетании с субъективными взглядами кураторских и дизайнерских коллективов, занимающихся подготовкой экспозиции. Такие выставки складываются не сами собой, а в результате последовательного активного отбора материала, продиктованного определенными представлениями о месте исторического костюма в культуре тогда и сейчас, а значимость этого отбора и его последствия трудно переоценить. Он влияет не только на восприятие и точку зрения посетителей музея, но и на практики других музеев, перенимающих друг у друга способы визуальной репрезентации; содержание работ по истории и теории моды тоже зависит от того, что видели их авторы. Когда Элизабет Уилсон, одна из основоположниц современной теории моды, писала, что одежда в музеях кажется жуткой, зловещей и мертвой, она говорила о впечатлении от Галереи моды в музее Виктории и Альберта (Wilson 2010: 2). Это ощущение пронизывает книгу «Облаченные в мечты» (*Adorned in Dreams*), впервые опубликованную в 1985 году, и многие более поздние работы Уилсон на ту же тему. Поэтому

важно фиксировать кураторские практики, цели и результаты в области моды в целом и исторической моды в частности — их серьезное влияние на научную литературу очевидно. Настоящее исследование представляет собой обзор возможностей репрезентации исторической моды, реализованных на протяжении прошлого столетия в разных странах; кроме того, в книге рассмотрены многочисленные аспекты взаимодействия моды в музеях с более широкими дискурсами популярной культуры и научными работами о роли моды в обществе и культуре.

В книге я выделяю и описываю различные концепции моды прошлого, представленные на выставках в музеях Великобритании и Северной Америки, критически анализируя тенденции, определявшие практики музеев костюма в прошлом веке. При сопоставлении этих тенденций становится ясно, что они восходят к XVIII–XIX векам, а их проявления можно наблюдать на материале временных и постоянных музейных экспозиций с 1912 года по сей день. Опираясь на работы, посвященные музейному делу и моде, и обращаясь к архивным материалам, не находящимся в открытом доступе, я предпринимаю попытку объединить различные тенденции в целостную картину. Таким образом, книга дополняет растущий корпус научной литературы об истории музеев и кураторского дела в сфере моды, а выставки моды прошлого рассмотрены здесь в исторической перспективе обеих дисциплин. Удивительно, но, вопреки современным представлениям о более ранних практиках, мода уже давно проникла в стены музея.

По всему миру наблюдается всплеск интереса к собраниям костюмов в музеях и выставкам на темы, связанные с модой или каким-либо ее аспектом (Clark et al. 2014: 170). Каждое поколение ученых, журналистов и кураторов радуется, что мода все больше на виду. Когда-то мода и в самом деле была в музеях нежданной гостьей, однако под своды священной старины она вступила раньше, чем принято думать. Поэтому традиции кураторства и исторический дискурс в области моды сложились задолго до 1980-х годов. 2011 год ознаменовал столетний юбилей первой экспозиции исторического костюма в одном из крупнейших государственных музеев англоговорящего мира. Прошло сто лет, и благодаря выставкам, посвященным моде, музеи начали бить рекорды посещаемости — не только на таких, но и на любых других выставках. В Англии и Америке мода впервые получила признание как объект, достойный музея, незадолго до Первой мировой войны (Petrov 2008), а наиболее масштабное пополнение коллекций костюмов в музеях Великобритании и Северной Америки пришлось на период с 1930-х по 1960-е годы (Taylor 2004). Тем временем внутренне присущие моде установ- ки начали сочетаться с более продуманными практиками демонстрации и анализа одежды в музейном пространстве.

Эта книга — не история линейного развития кураторства моды от любительского уровня к мастерству. В ней я попытаюсь показать, что современные модные выставки, несомненно выигрывая от более эффектного дизайна и технологических решений, по сути своей не являются новаторскими, а построены на том же наборе ключевых стратегий репрезентации и повествования, который использовался при подготовке большинства музейных выставок исторических костюмов по меньшей мере с начала XX века. Разница заключается лишь в степени применения тех или иных принципов, поэтому книга разбита на тематические главы, в которых я указываю на сходство и различия между выставками разных десятилетий в разных музеях, чтобы выявить многочисленные способы репрезентации исторического костюма в музее и разнообразные дискурсы, к которым кураторы и другие организаторы выставок прибегали, выстраивая текстуальный и визуальный нарратив.

## *Терминология*

Хотя музеи по-разному называют представленные в их собраниях предметы гардероба: «костюм», «одежда», «мода» или просто «текстиль», — задачам этой книги лучше всего отвечает термин «мода», относящийся к предметам одежды, изготовленным в рамках товарного обмена системы моды и в соответствии с эстетическими и ценностными канонами этой системы. Чтобы избежать избыточных повторов, я буду употреблять и другие синонимы. Добавлю еще, что речь пойдет в основном о выставках исторической моды. Так как слово «современный» относится к эпохе, которой принадлежит рассматриваемое явление, «исторический» в данном случае означает особенности, не относящиеся к творчеству дизайнеров, живших или работавших в описываемую эпоху, и предметы одежды, не бывшие в активном употреблении в сфере моды в данный период. Однако для пояснения и иллюстрации контекста я привожу и примеры выставок, где были представлены в том числе и работы здравствующих на тот момент дизайнеров.

Я решила сосредоточиться на экспозициях моды в музеях, собирающих ее объекты как одну из разновидностей артефактов. Исторические костюмы демонстрировались также в коммерческих пространствах, художественных галереях и исторических особняках; их структура по-своему интересна, и они заставляют задаться другими вопросами. Но в этой книге я прежде всего проанализирую, как мода встраивалась в интеллектуальную и физическую архитектуру такого института, как музей. В этом плане настоящая книга по духу близка задаче, сформулированной Джоном

Потвином: описать «пространства, влияющие на демонстрацию и репрезентацию моды» (Potvin 2009: 6). В сущности, применяя методологию анализа визуальной культуры к музейной экспозиции, я стараюсь понять, как «зримость и визуальность явственно придают моде осмысленную форму, объем и очертания» (Ibid.: 7) в выставочном пространстве.

Сама выставка — в любой из многообразных ее форм — есть тип высказывания: она предполагает точку зрения, с которой создатели выставки утверждают нечто о представленных артефактах. Хотя высказывание обычно предполагает авторство и авторитет, равно как и разные степени читательского понимания, я считаю, что между этими двумя инстанциями существуют динамические отношения, и не рассматриваю выставку как прямолинейное и недемократичное заявление, навязываемое кураторами пассивным зрителям (Carpentier 2011). Я понимаю выставку скорее как выражение гораздо менее определенной совокупности социальных конструкторов, обуславливающих единство иконографии. Выставку — одновременно авторское произведение куратора и потенциальное пространство для независимого или сотворческого смыслообразования — я анализирую с точки зрения содержания, в той или иной мере считываемого обеими сторонами происходящего в музее диалога.

## *Примеры и сравнения*

В книге на эмпирическом материале прослеживается практика организации выставок моды в XX — начале XXI века и проводятся параллели между разными способами визуальной репрезентации, составления пояснительных текстов и предполагаемыми целями прошедших выставок. Анализ проиллюстрирован примерами с выставок, проходивших в шести учреждениях — тех, что обладают международным значением в истории коллекционирования костюмов и могут считаться яркими образцами специализированного музея такого типа. Основную массу первоисточников составляют архивные материалы, позволяющие составить детальные представления о практиках, применяемых в этих шести учреждениях.

В британском контексте я сосредоточусь на музее Виктории и Альберта, национальном музее декоративного искусства, где хранится вторая (по хронологии) крупнейшая коллекция костюмов в стране (после Музея Лондона); в настоящее время он представляет главное музейное собрание и экспозицию моды в Великобритании. Также я рассматриваю историю Музея моды в Бате (до 2007 года — Музей костюма), основанного Дорис Лэнгли Мур, как одного из тех, которые посвящены исключительно моде и начало которым

положила личная коллекция одежды. Оба музея разработали ряд стратегий демонстрации костюма, повлиявших на кураторские практики в сфере моды по всему миру. Соединенные Штаты представлены историей коллекции одежды Бруклинского музея: первоначально она выставлялась в муниципальном художественном музее, а затем основная ее часть была перевезена в Метрополитен-музей на Манхэттене. Я анализирую кураторские практики Метрополитен-музея до и после того, как прежде независимый Музей искусства костюма (ныне Институт костюма) вошел в его состав. Благодаря связям между этими двумя учреждениями, равно как и чертам сходства и различия между их стратегиями и британскими, эти примеры отвечают целям исследования. Среди канадских музеев я выбрала два: Королевский музей Онтарิโอ, крупнейший местный музей с богатой историей, и музей Маккорда, муниципальный музей социальной истории в Монреале. Собрания обоих отражают экономический статус городов, где они расположены; к тому же в этих музеях находятся самые обширные государственные коллекции костюма в Канаде. Канадские музеи, занимающие с точки зрения культуры промежуточное положение между Америкой и Великобританией, во многом определили сопоставительную аналитическую тактику данной работы. Кроме того, в них прослеживается влияние как британского, так и американского подхода к демонстрации моды в музеях, характерное для мест, расположенных за пределами признанных мировых центров музейного дела.

Помимо архивных материалов, я опиралась на публикации в СМИ, научные обзоры и дополнительную теоретическую литературу о вышеназванных и других музеях (в том числе, чтобы продемонстрировать разнообразие мировых практик), о некоторых наиболее известных и авторитетных музеях Франции, Бельгии, Германии и Нидерландов, в настоящее время коллекционирующих и выставляющих образцы исторической моды. Подробно изучить музейное дело в других англоговорящих странах, например в Австралии и Новой Зеландии, не представлялось возможным из практических соображений, однако из обзоров проходивших там выставок исторической моды мы видим, что экспозиции исторических костюмов в этих странах появились значительно позднее, чем в других государствах англоговорящего мира, и следовали международным стандартам (Douglas 2010; Labrum 2014).

В каждом музее проходило много выставок, поэтому книгу нельзя назвать исчерпывающим исследованием: в ней проанализированы выставки, которые имело смысл сопоставлять с другими из-за сходства темы и отобранного материала, близости исторических периодов или эстетических принципов. Но пусть рассматриваемые примеры и не дают полной картины, их выбор отнюдь не случаен. В книге речь идет о ряде наиболее заметных и авторитетных музеев англоязычных стран, в настоящее время

собирающих и выставяющих исторические костюмы. Проведенный анализ дает представление о музейных практиках в целом, так как свидетельствует об общем интересе к определенным пластам истории моды, часто разделяемом и другими музеями, примеры из выставочной деятельности которых дополняют книгу. В более обширном исследовании или работе, посвященной не англоговорящим странам, несомненно, обнаружится еще больше примеров, а возможно, наметятся и специфические для конкретного региона дискурсы, с которыми была связана демонстрируемая одежда.

## *Методология*

Я практикующий куратор и специалист по истории костюма, получивший образование в области искусствоведения, исследований материальной культуры и музеологии. Моя профессия и научные интересы, естественно, предполагают наблюдение технического устройства экспозиций, а также рождения идей в результате сочетания текста, объекта и выставочного пространства, в совокупности и составляющих выставку. Имея опыт кураторской работы и организации выставок, я понимаю, что создание экспозиции — сложный процесс, поэтому анализ выставок, которые уже нельзя увидеть, потребовал навыков исторического исследования, чтобы собрать воедино отрывочные свидетельства о прошедших выставках. Книга написана с позиций историка — я комментирую работу коллег, но не пытаюсь сформулировать практическое руководство и не предлагаю лучший из возможных вариантов.

В процессе анализа я совмещала архивные материалы, в частности фотографии экспонатов и перечни представленных предметов, с опубликованными отчетами о выставках (например, рецензиями и каталогами), чтобы воссоздать их физический облик и идеи, вкладываемые в выставки прошлого или ассоциируемые с ними. Возможность феноменологического анализа опыта и непосредственного восприятия посетителей утрачивается с закрытием выставки, поэтому анализ ограничен методологией, позволяющей опереться на сохранившиеся источники — тексты и изображения. В ходе исследования я неоднократно обращала внимание на искусственный характер музейных экспозиций. Нередко среди документов, относящихся к выставкам прошлого, можно найти лишь неподписанные фотографии экспонатов, так что определить тему выставки, не обращаясь к тексту, устраняющему все сомнения, трудно или невозможно. Стало очевидно, что визуального материала для анализа выставок недостаточно и что надо рассматривать все составляющие: текст, изображения и объекты.

Сосредоточившись на синтаксисе экспозиции, мы поймем ее грамматику, за счет которой рождается смысл.

Анализ выставок прошлого сопряжен с некоторыми методологическими трудностями. Исследователи анализировали современные им выставки с разных теоретических ракурсов. Их труды позволяют выявить широкий спектр функций музея, сведения о которых следует искать в исторических материалах: социально-политическая роль музея, его просветительская и коммуникативная роль, чувственный, материальный и эстетический опыт посетителей — все это важные для изучения области. Однако такой анализ всегда будет зависеть от восприятия современного зрителя, заинтересованного в том, чтобы поделиться впечатлениями с исследователем. В этом плане писать историю давно прошедшей выставки трудно, ведь нельзя наблюдать за посетителями или брать у них интервью, чтобы оценить успешность выбранной музеем стратегии коммуникации, — интеллектуальный и чувственный опыт зрителей уже не доступен для непосредственного анализа.

Более того, если бы даже мы смогли зафиксировать эти ушедшие в прошлое ощущения, методы анализа музейных экспозиций почти всегда тяготеют к одному типу восприятия — визуальному. Если в коммерческих пространствах, где представлена одежда, все направлено на то, чтобы подчеркнуть материальность и стимулировать определенные чувственные реакции, выставочные пространства в значительной мере и даже по преимуществу визуальны (Bennett 1998). Учитывая нормы и правила, связанные с бережным отношением к экспонатам, расположение объектов в пространстве, а также физический и визуальный контакт между посетителями и представленными предметами, мода в музее в особенности рассчитана на обостренное визуальное восприятие в ущерб осязательному (Petrov 2011). Хотя большинство экспонатов заимствуются из собрания музея, манекены или другие вспомогательные объекты порой остаются в хранилищах, они оказываются изъяты из композиции конкретной выставки, так что с этой точки зрения трудно оценить их материальные качества. У историка обычно мало сведений о целях кураторов, занимавшихся подготовкой выставки, и еще меньше — о суждениях тех, кому довелось увидеть плоды их работы. Посетители воспринимают музейные выставки как собрания материальных предметов, но в истории они остаются как визуальные и текстуальные объекты, поэтому музеологи обычно анализируют выставки как набор визуальных медиа (Hooper-Greenhill 2000; Bal 2003). Хотя музеологи только начинают обращаться к сенсорным аспектам выставок, важно отметить неполноту стандартных визуальных и текстуальных подходов при попытке точно интерпретировать явно гораздо более богатый (пусть и утраченный) опыт посетителей.

Выставка — в первую очередь зрелище. Будучи составленными из разных элементов (предметы, текст, графика, свет, звук, видеотрансляция, интерактивные технологии), выставки как часть познавательного и вместе с тем культурного процесса «обращены к чувствам», а основное чувство — это зрение. Этот процесс «охватывает размышления людей о том, что они видят, и смысл, который они вкладывают в увиденное» (Kaplan 2002: 37). Авторы ранних работ по музейному делу даже объединяли практику с визуальной психологией, определяя «квалифицированного музеолога» как «педагога-теоретика, знакомого с проблемами визуального восприятия» (Whittlin 1949: 194). Таким образом, считалось, что зрение опирается не просто на физическое восприятие, но на целенаправленные познавательные усилия и истолкование увиденного. Выставка не просто визуально превращает трехмерные объекты в плоские, помещая их за стеклянную витрину или другие ограждения, но также замещает тактильное вербальным, описывая материальные качества в пояснительных надписях. Выставка — акт репрезентации, воздействующий на символическом уровне.

По мнению Джорджо Риелло, «сегодня история костюма может быть обращена к широкой публике, не столько благодаря публикациям, сколько за счет визуальных презентаций, прежде всего в галереях и на выставках, а также в виртуальных выставочных пространствах» (Riello 2011: 4). Исследователь считает, что специалист по истории костюма — музейный куратор, а история костюма — преимущественно визуальная наука. Я согласна с Риелло и поэтому решила классифицировать рассматриваемые в книге кураторские подходы к костюму, руководствуясь главным образом визуальными критериями. Методология, применяемая в визуальных исследованиях, позволяет понять, как элементы дизайна представленных в музее артефактов (например, модной одежды): цвет, линии, форма, пространственные характеристики, текстура, стоимость — выстраиваются или соединяются в соответствии с принципами дизайна и требованиями композиции — балансом, контрастами, расстановкой акцентов, движением, общим рисунком, ритмом, единством/разнообразием, — чтобы структурировать выставку и донести замысел куратора. Конкретные композиционные приемы заимствуются из существующих дискурсов, внутри которых живет мода, и визуальные отсылки к последним на уровне дизайна и организации выставок помогают выразить интеллектуальные принципы, на которых построена выставка. Иначе говоря, выставку определяют не только написанные кураторами пояснительные тексты, но и визуальные стратегии, объединяющие артефакты в целостную композицию. Историческое исследование факторов (культурных и личных), влияющих на дизайнерские решения в выставочном пространстве,

показывает, насколько само это пространство формируется визуальными представлениями и условностями.

Кроме того, посетители не воспринимают экспозицию непосредственно. Чтобы приблизить экспозицию к посетителю и сделать ее более понятной, организаторы выстраивают отдельные компоненты выставки, создавая нарратив и нужную атмосферу (Forrest 2013). Традиционная<sup>1</sup> выставка предполагает присутствие объектов и их презентацию в пространственной композиции, где объекты превращаются в средство репрезентации авторской трактовки темы (Dubé 1995: 4). В специальном выпуске журнала ЮНЕСКО, посвященном музейным выставкам, Раймон Монпети отмечает, что, хотя логика первых коллекций была очевидна только их создателям и коллегам, современные музеи, как правило, следуют определенному сценарию. Благодаря этому невидимая логика тематической организации обретает целостность средствами текстуального и пространственного нарратива, состоящего из введения, самой экспозиции и заключения (Montpetit 1995). Как отметила Стефани Мозер, при анализе выставки нельзя упускать из виду интерьер выставочного пространства — даже мебель:

...Шкафы, полки, постаменты, пьедесталы, опоры способны поместить объекты и культуры в тот или иной интеллектуальный контекст. Так, застекленный антикварный шкафчик с выдвижными ящиками придает предметам вид старинных диковин. Ультрасовременные дизайнерские витрины из стали и стекла, наоборот, могут наделить объекты статусом товаров, побуждая смотреть на них как на выставленные в витрине магазина потребительские продукты (Moser 2010: 25–26).

Выставочную композицию можно анализировать как целое и как сумму элементов: артефактов, подписей к ним, мебели, цветовых решений, освещения, маркетинговых материалов, научных каталогов и образцов более широкого культурного дискурса, например рецензий на выставки. Эта книга — попытка провести риторический дискурс-анализ визуальной и текстуальной составляющей выставки, сопоставив различные примеры друг с другом и с более широкими культурными контекстами.

В книге я анализирую выставку как результат, а не как процесс, а затем классифицирую разновидности таких результатов. Предлагаемый подход отражает тот факт, что закулисные компромиссы, на которые идут коллективы кураторов, хранителей и дизайнеров, обычно не видны посетителям музея и редко задокументированы в дошедших до нас архивных материалах. Чаще всего при анализе выставок моды в центре оказывается фигура куратора, и лишь в отдельных источниках упоминаются противоречия между

кураторскими задачами и достигнутыми результатами. Флавия Лошальпо признает, что между авторством куратора и процессуальной, диалогической природой выставки в восприятии посетителей всегда устанавливается некий баланс (Loscialpo 2016). Элинор Вуд на примере Галереи английского костюма в Манчестере показывает, как кураторские цели формируются, эволюционируют, а иногда и заходят в тупик под влиянием институциональных ограничений, таких как выставочная инфраструктура, финансирование, административные отношения и кураторские традиции (Wood 2016). Кураторы, как правило, определяют тему экспозиции, отвечают за большую часть исследовательской работы и отбор объектов, но не всегда решают вопросы дизайна, планировки и даже сопроводительных текстов. В Королевском музее Онтарио, например, план экспозиции во многом определяет архитектурная компания, спроектировавшая и обставившая залы. В подготовке каждой выставки, помимо куратора, который отбирает экспонаты, пишет текст и ищет графический материал, участвуют 3D-дизайнеры, занимающиеся планировкой пространства, 2D-дизайнеры, разрабатывающие графику и оформление подписей, редактор, отвечающий за доступность материала, технические специалисты, которые устанавливают платформы, постаменты и опоры, хранители, поддерживающие экспонаты в должном состоянии, руководитель программы, выступающий в качестве менеджера проекта, а также специалист, отвечающий за перевод на французский язык (так как музей двуязычный). Обязанности кураторов выставок моды тоже могут различаться в зависимости от размеров и сложности административной структуры учреждения: в крупных музеях обычно работает команда хранителей, дизайнеров, методистов, маркетологов и технических специалистов, чья деятельность может расходиться с замыслом куратора. И это лишь одна из причин, по которой не следует возлагать ответственность за конечный результат на куратора или считать его видение определяющим. Поэтому в книге я не стремлюсь рассматривать составителя коллекции, куратора или дизайнера как единственного автора выставки; на практике выставки складываются благодаря ряду решений, принимаемых разными участниками процесса (не всеми одновременно), но в данном случае меня будет интересовать только результат, насколько о нем можно судить по архивным материалам.

## *Систематизация кураторских практик*

Многообразие взглядов на отношения моды и культуры показывает, что существует множество возможностей репрезентации моды в музейном пространстве. Мода находится на стыке разных дисциплин: ее то относят

к декоративному искусству, то рассматривают как часть социальной истории, а иногда представляют как своеобразную, не подпадающую ни под какую категорию аномалию, поэтому для нее нет фиксированных норм репрезентации, обусловленных принадлежностью к конкретной тематической области. Как читатель увидит из следующих глав, союз моды с любой из дисциплин серьезно влиял не только на ее потенциальное концептуальное содержание, но и на визуальное представление этого содержания. Самый факт отнесения моды к дискурсу той или иной дисциплины определяет вкладываемый в моду смысл, равно как и визуальные и нарративные средства, служащие для его передачи. На наиболее удачных выставках сценография и техническая сторона экспозиции дополняют кураторский нарратив, транслируя смысл зрителю, однако порой нарратив накладывается на стандартный набор выставочных практик, заимствованных из разных модных дискурсов. Поэтому необходимо использовать параллельно разные критические подходы, и в книге я опираюсь на почерпнутые из теории музеологии сведения об организации выставок и их истории, историографию, теорию тела, семиологию, теорию моды, исследования материальности и феноменологию и теорию визуальной репрезентации. Синтез перечисленных подходов позволяет осуществить герменевтический анализ трактовки исторической моды музеями.

Уже на ранних этапах исследования стало ясно, что эволюция выставок исторической моды происходила не по аккуратной траектории, соединяющей одну стадию развития с другой. Было очевидно, что многочисленные стратегии репрезентации сосуществовали, иногда даже в рамках одной выставки, и что, хотя вкусы в этом отношении менялись, использование тех или иных стратегий не всегда диктовалось мнением теоретиков. Вот почему оказалось важно выяснить причину, побудившую выбрать определенную стратегию репрезентации, а книгу я разбила на тематические главы, в которых сопоставляю выставки разных музеев и десятилетий. Принципы организации выставок нельзя назвать естественными и самоочевидными, и их разнообразие соотносится с не меньшим разнообразием кураторских задач. В книге я прежде всего анализирую, как технические атрибуты экспозиции (манекены, опоры, ярлыки, интерьер) влияют на информационную и нарративную составляющие выставок, создавая обрамление для исторической моды. Призрачные следы разобранных композиций рассмотрены в контексте критической и теоретической литературы, чтобы по-новому оценить отношения между выставкой и более широкими культурными нарративами.

Изученный материал наводит на мысль, что тревоги и ценностные смыслы, ассоциируемые с модой в целом, наложили заметный отпечаток и на дискурсы выставок исторической моды. Кураторское дело уходит

корнями в гораздо более ранние практики, применявшиеся в музеях, галереях и магазинах и определившие его развитие. Кроме того, в экспозициях исторической моды, представленных в рассмотренных учреждениях, проявились функции музея в целом, особенно в том, что касается визуальных указаний на временной и социальный контекст.

## *Общий план*

Постаравшись уйти от написания схематичной хроники или биографии моды, я тем не менее открываю книгу беглым обзором случаев, когда мода в XX веке проникала в пространство музея. Уже из самых ранних материалов на эту тему видно, что между дискурсами, связанными с выставками исторической моды, существует преемственность: и выставка реликвий эпохи Кромвеля на восковых фигурах в 1833 году, и высказанное в 1847 году сатирическое предложение открыть музей модных тенденций, и статья 1869 года, где выдвигалась идея коллекции костюмов, на которую могли бы ориентироваться художники, — все это непосредственные предшественники современной выставочной культуры. Поэтому изложенная в книге история выставок моды структурирована по типологическому принципу, в зависимости от специфики экспозиции и заданной темы, что позволяет проследить связи между модой в музее и в других контекстах.

В следующих за введением тематических главах сопоставлены выставки, проходившие на протяжении прошлого столетия в выбранных для исследования и других музеях. Главы делятся по темам: торговля, социальные науки, искусство, театр, бытовые ситуации и история, которые дают возможность под разным углом посмотреть на развитие и развертывание музейных стандартов, применяемых на выставках, посвященных истории моды. Темы продиктованы непосредственным изучением архивных материалов. Диалог между личной и всемирной историей на выставках, прославление культуры потребления и корпоративной идентичности бренда, претензии на эстетическую универсальность и качество характеризовали выставки исторической моды во всех рассмотренных учреждениях. Исторический костюм, одновременно материальный и эфемерный, обнаруживает парадокс исторической моды в музее: адекватно передать телесное восприятие моды в ее повседневном проявлении практически невозможно. На каждой из рассмотренных выставок применялись техники, призванные подчеркнуть ту или иную особенность экспонатов и обычно отсылавшие к более широкому нарративу. «Избирательное предпочтение одной черты другой» (Knell 2012: 323) свидетельствует о случайной природе музейной выставки.

В каждой из глав общая тема служит объединяющей концепцией для связанных между собой средств, с помощью которых историческая мода на выставках помещалась в нужный контекст благодаря визуальной символике и метафорам. Указания на связи между разными контекстами моды (в шопинге, живописи, театре и даже индивидуальном гардеробе) представлены как ключ к пониманию моды в музее. Даже внутри каждого из таких общих контекстов мода может быть представлена разными способами, поэтому в книге я стремлюсь рассмотреть широкий диапазон возможностей, а не останавливаться подробно на нескольких.

В заключение я возвращаюсь к хронологическому подходу и анализирую изменения, происшедшие в исследуемой сфере за приблизительно сто лет ее развития. Во всем мире сейчас, безусловно, проходит больше выставок моды, чем раньше, но правомерно ли называть их новаторскими? Идут ли научные исследования модных выставок в ногу с реальностью?

В конце концов, историки моды совсем недавно начали интересоваться историей моды в музеях и изучать ее. Известная работа Даниэля Роша «Культура одежды» (*La culture des apparences*, 1989) начинается словами: «В последние десятилетия XX века начали появляться музеи моды — явления по определению мимолетного, но историкам еще предстоит решить, как писать о чем-то, помимо этих великолепных и хрупких фантомов» (Roche 1994: 3). Однако в этом предложении есть ошибка: музеи моды появились не в XX веке, а раньше. Очевидно, что благодаря таким ученым, как Рош, теория моды заметно продвинулась вперед в плане методологии и, черпая материал из различных источников, а методы — из многих дисциплин, добилась большей четкости и скрупулезности. Но историки костюма пока нечасто обращаются к изучению «хрупких фантомов», то есть музейных выставок исторической моды. В этой книге история моды в музее рассказана сквозь призму методов ее репрезентации.