

Трудности перевода: становление теории моды в контексте российской гуманитарной мысли

Круглый стол журнала «Теория моды»

«XXVIII БАННЫЕ ЧТЕНИЯ
“ТРАНСФОРМАЦИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ
В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ”»

3 апреля 2022 года

Round Table Organized by the *Fashion Theory: Clothing, Body, Culture* Journal.
“XXVIII Bath House Readings ‘Transformation of Humanitarian Knowledge in Post-Soviet Russia’.”
April 3, 2022

УДК: 74; 7.01
DOI: 10.53953/08696365_2022_178_6_348

UDC: 74; 7.01
DOI: 10.53953/08696365_2022_178_6_348

В дискуссии выступили: **Людмила Алябьева** (НИУ ВШЭ, шеф-редактор журнала «Теория моды: одежда, тело, культура»), **Ольга Вайнштейн** (РГГУ), **Ксения Гусарова** (ИОН РАНХиГС; РГГУ), **Ирина Сироткина** (ИИЕТ им. С.И. Вавилова РАН), **Ольга Аннанурова** (ИОН РАНХиГС), а также главный редактор издательства «Новое литературное обозрение» **Ирина Прохорова** и другие участники «Баннных чтений», задававшие вопросы докладчикам.

The following speakers took part in the discussion: **Liudmila Aliabieva** (HSE University, editor-in-chief of the journal *Fashion Theory: Clothing, Body, Culture*), **Olga Vainshtein** (RSUH), **Ksenia Gusarova** (ISS RANEPa; RSUH), **Irina Sirotkina** (Institute of the History of Natural Science and Technology named after S.I. Vavilova RAS), **Olga Annanurova** (ISS RANEPa), along with the editor-in-chief of the *New Literary Observer* Publishing House **Irina Prokhorova** and other participants of the “Bath House Readings” who asked questions to the speakers.

Ирина Прохорова: Добрый день, дорогие коллеги. Мы начинаем наши «Баннные чтения», это третий и последний день. Как уже неоднократно говорили, мы проводим эту конференцию в очень сложных и трагических условиях, и тем не менее НЛО посчитало, что это сделать необходимо, потому что разговор идет не просто о трансформации гуманитарного знания в постсоветской России, а прежде всего о том, как нам оставаться в профессии, и вообще о профессии гуманитария в современном мире и в тех новых и страшных условиях,

в которых мы оказались. Как мы, способны ли, достаточно ли у нас инструментария и подходов, чтобы осмыслить эту реальность? И на повестке дня перед российскими, да и не только, интеллектуалами — перед всем славистическим миром — стоит вопрос о переосмыслении истории России. Об этом были доклады, шли разговоры и дебаты все два дня. И сегодня третий день у нас открывает круглый стол, организованный журналом «Теория моды», под названием «Трудности перевода: становление теории моды в контексте российской гуманитарной мысли».

В самом начале конференции Сергей Зенкин ставил вопрос о необходимости новой эпистемологической базы и того, на чем она будет держаться. И вот, чем дольше ты думаешь о теории моды — достаточно новой для нас дисциплине, хотя она существует с 2006 года благодаря возникновению журнала «Теория моды», инициированного Ольгой Вайнштейн и бессменным главным редактором Людмилой Алябьевой, все равно это достаточно новая дисциплина, которая до сих пор пробивает себе дорогу в отечественной гуманитарной мысли, — тем больше понимаешь, что она стягивает к себе самые разные подходы. Это и социология повседневности, это и гендерные исследования, и визуальные исследования. В общем, проще перечислить, что в нее не входит, так как эта маргинальная с точки зрения традиционной гуманитарной мысли дисциплина оказалась самой мобильной. Она лучше дает понять трансформацию общества, чем более традиционные дисциплины.

В прошлом году журнал «Теория моды» праздновал пятнадцатилетие. Когда этот журнал начинался в 2006 году — тут Ольга и Людмила не дадут мне соврать — у нас с трудом набирался десяток авторов, которые могли бы писать на эту тему, и двое из них были, собственно, инициаторами журнала. А сейчас мы видим, какой широкий круг отечественных исследователей принимает участие в деятельности журнала. И также помню комическую ситуацию, когда через год после начала журнала решили сделать конференцию и участников было больше, чем сидящих в зале. А сейчас любые лекции, любые мероприятия «Теории моды» собирают залы по сто-двести человек. Все это говорит о том, что эта дисциплина смогла укрепиться в российском обществе. Потому что она очень важна и продуктивна.

На этом я закончу свою речь и передам слово Людмиле Алябьевой, шеф-редактору журнала «Теория моды», также она представляет Высшую школу экономики. Она представит участников. Я надеюсь, это будет плодотворный круглый стол с большим количеством дебатов и рассуждений.

Людмила Алябьева: Ирина Дмитриевна, спасибо большое. Здравствуйте, коллеги. Меня напугали слова «бессменный шеф-редактор»: в нашем контексте звучит угрожающе. Я очень надеюсь, что в контексте «Теории моды» это ничем нам не грозит.

Дорогие коллеги, я с радостью представляю сегодняшних своих собеседников, таких *partners in crime*, потому что все они с самого начала работы «Теории моды» были рядом с журналом, поддерживали и вносили вклад в развитие дисциплины.

Прежде всего я хотела бы представить Ольгу Вайнштейн, доктора филологических наук, ведущего научного сотрудника ИВГИ РГГУ, автора идеи «Теории моды» и постоянного автора журнала, а также автора новой книги в серии «Библиотека журнала «Теория моды»», которая сейчас находится в работе.

Ирина Сироткина, кандидат психологических наук, исследователь двигательной культуры, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники им. Вавилова РАН.

Ксения Гусарова, кандидат культурологии, старший научный сотрудник ИВГИ РГГУ и доцент кафедры культурологии и социальной коммуникации РАНХиГС.

Ольга Аннанурова, культуролог, старший преподаватель кафедры культурологии и социальной коммуникации РАНХиГС, редактор журнала «НЛО».

Все участники сегодняшней дискуссии преподавали на магистерской программе, которая была инициирована журналом «Теория моды» и работала на базе Шанинки.

Коллеги, спасибо вам огромное, что откликнулись в такое сложное время на призыв позаседать, поразмышлять. «Теория моды», конечно, к трудностям привыкла, но наступают тяжелые времена. И для вступления небольшая преамбула. Модная теория — это сравнительно молодая, сложившаяся в недрах культурных исследований дисциплина, консолидация которой приходится на 1990-е годы на Западе, что отчасти было связано с основанием журнала «Fashion Theory», партнера «Теории моды». Действительно, на долю теории моды выпало немало испытаний. На нее проецировались те же взгляды, что и на сам феномен моды. Как писала Валери Стил, редактор «Fashion Theory», в первом своем письме для первого выпуска журнала: «...фривольная, сексистская, нематериальная — одним словом, презренная»¹.

Сходным образом складывалась судьба дисциплины в России, где исследователи, имея дело с таким обманчиво-доступным предметом, как мода, должны были прикладывать дополнительные усилия, чтобы отстоять свое место под академическим солнцем. У каждого из здесь присутствующих, мне кажется, найдется по одной истории из жизни, когда они приходили читать лекцию, а от них ждали что-то в духе «а что сейчас в моде». И тут, конечно, приходилось разводиться руками: мы, конечно, знаем, что сейчас носят, но хотелось бы немножко о другом.

Сегодня в рамках этого круглого стола мы, наверное, поговорим и о развитии самой дисциплины, о том, какие подходы она аккумулировала. Интересно, как это все работало в российском контексте, специфика рецепции нам также интересна.

Ну и, конечно, разговор неизбежно зайдет о сегодняшней ситуации. Теория моды — это дисциплина-космополит, мы на сегодняшний день провели огромное количество международных конференций и круглых столов, где рабочими языками были русский и английский. Интересно, как мы будем действовать дальше, потому что изоляция, которая грозит российской науке, для теории моды может стать серьезным вызовом.

Я бы, наверное, начала с введения в контекст: какие направления и подходы сыграли решающую роль в развитии fashion studies в глобальном контексте и какие из этих направлений оказались в большей мере востребованы в России, какие в меньшей, и с чем это может быть связано. Я адресую этот вопрос Ольге Вайнштейн, а потом мы с коллегами попробуем подключиться.

1 Steele V. Letter from the Editor // Fashion Theory. 1997. Vol. 1. № 1. P. 1.

Ольга Вайнштейн: Спасибо. Я попробую для затравки поделиться с вами своими рабочими соображениями: это не доклад, а скорее попытка постановки вопроса. Теория моды как сфера концептуального знания рано или поздно должна была задуматься о своих методологических основах. Уже с самого начала издания журнала «Fashion Theory» в 1997 году там начались методологические дискуссии. В частности, в четвертом выпуске второго тома (1998) журнал дал возможность высказаться участникам методологической дискуссии, начатой еще до этого на конференции в честь пятидесятилетия Галереи костюма Плэйт-Холл в Манчестере. Так продолжился знаменитый спор между, условно говоря, эмпириками и теоретиками. Эмпирический подход (object-based study) представляла блестящая исследовательница Лу Тейлор, которая написала статью «Doing the Laundry?»². Это был классический подход музейных кураторов, знатоков костюма, для которых объект является первичным. А оппонентами стали университетские ученые, которые изучали костюм через визуальную репрезентацию и через словесные описания. Обе стороны обменивались нешуточными упреками: в частности, эмпирики (музейщики, кураторы и историки) обвиняли университетских академиков в эмпирическом невежестве. А те, в свою очередь, обвиняли историков в теоретической наивности. В том же номере культурологический подход был представлен блестящей статьей Кристофера Бруарда³, которую, кстати, мы сразу же заметили для перевода в первый номер нашей российской «Теории моды» и которая до сих пор не потеряла актуальности. Там же была опубликована статья Валери Стил, отстаивающая тезис, что музей моды не просто хранилище платьев⁴. Наконец, статья Эйлин Рибейро была посвящена анализу костюма в живописи⁵, то есть традиционная история костюма сразу попала в интердисциплинарный контекст и все время делались попытки найти какой-то синтез, компромисс между эмпирическими и теоретическими подходами.

Российская «Теория моды» сперва тоже пыталась представить обе эти тенденции: у нас публиковались и теоретики, и историки, но надо сказать, что изначальное поле уже напечатанного на тот момент не отличалось изобилием. Была, конечно, энциклопедия Раисы Кирсановой «Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв.»⁶, была книга о шекспировском костюме Аллы Черновой «Все краски мира, кроме желтой»⁷, была старая классическая работа Петра Богатырева о функциях национального костюма Моравской Словакии (1937) — мы, кстати, потом ее переиздали с комментариями⁸, —

-
- 2 *Taylor L.* Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dress History // *Fashion Theory*. 1998. № 2 (4). P. 337—358.
 - 3 *Breward C.* Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress // *Fashion Theory*. 1998. № 2 (4). P. 301—313.
 - 4 *Steele V.* A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag // *Fashion Theory*. 1998. № 2 (4). P. 327—335.
 - 5 *Ribeiro A.* Re-Fashioning Art: Some Visual Approaches to the Study of the History of Dress // *Fashion Theory*. 1998. № 2 (4). P. 315—325.
 - 6 *Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв.: (Опыт энциклопедии) / Под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова. М.: Большая российская энциклопедия, 1995.
 - 7 *Чернова А.* Все краски мира, кроме желтой. М.: Искусство, 1987.
 - 8 *Богатырев П.* Функции национального костюма в Моравской Словакии // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2009. № 11. С. 189—224.

но этого было мало, надо было наращивать корпус концептуальных, методологически зрелых работ.

Западное поле гуманитарных исследований теории моды представляло тогда большее разнообразие: уже формировалась проблематика моды и телесности, бурно развивались визуальные студии в связи с модой, возникали темы по моде и фотографии, моде и литературе. Далее, когда теория моды институционализировалась, появились кафедры и отделения в университетах, постепенно обозначились другие векторы развития. Среди новых направлений можно выделить, к примеру, гендерные исследования моды, и, в частности, влияние квир-культуры, изучение моды и перформанса, анализ устойчивой моды (*sustainability*), постколониализм, медиатизация моды — на все это российская теория моды должна была так или иначе откликнуться, выработать свое отношение.

И об этом хотелось бы поговорить подробнее. Потому что теперь уже очевидно, что какие-то области западной теории моды были более востребованы, а другие менее, то есть усваивались медленнее, с опозданием и проблематично. Мне кажется, хотя это мое субъективное восприятие, что традиционные направления теории моды, связанные с визуальностью, телесностью, фотографией, довольно быстро привились в российской теории моды. Но вот с другими областями, как мне представляется, дело шло не столь бесппроблемно.

Начать с того, что у нас всегда существовали некоторые трудности с восприятием западной критической теории и, в частности, французского постструктурализма, и это проблема не только теории моды, но российских гуманитарных исследований в целом. Ведь речь идет о структурировании научного поля, неявных, но ощутимых приоритетах, правилах игры. Поскольку я достаточно активно занималась в 1990-е годы деконструктивизмом Жака Деррида, я помню на своем личном опыте скепсис, с которым это все воспринималось. И проецировалось подобное поверхностно-недоверчивое отношение не только на Деррида, но и на Фуко и на Лакана. То есть тексты, требовавшие минимальной философской подготовки, очень часто отвергались литературоведами и историками, которые были не согласны с необходимостью некоторых интеллектуальных усилий и предпочитали действовать по старинке, традиционными методами. Но поскольку в 1990-е годы шло лавинообразное знакомство с французской теорией благодаря активной работе наших философов и переводчиков — тут можно с благодарностью назвать труды Н. Автономовой, С. Зенкина, — хоть выборочно, но это вошло в интеллектуальный обиход. В сфере теории моды работы Ролана Барта и Пьера Бурдьё уже давно цитируются направо и налево. Сходным образом, думаю, со временем должен легко усвоиться «новый материализм» — один из последних трендов в теории моды (в частности, работы Аннеке Смелик), попытка компромиссного синтеза эмпирических и концептуальных методов.

Впрочем, если посмотреть на развитие *fashion studies* в России, то легко заметить, что и материально-ориентированные подходы тоже нередко встречали сопротивление. Хотя, казалось бы, история костюма и моды не представляет особых сложностей для восприятия. Но как только применялись новые углы рассмотрения, вводилась непривычная оптика — это тоже встречало сопротивление. Я имею в виду и реакцию коллег-гуманитариев, и восприятие теории моды на массовом уровне, например при выступлениях на радио и телевидении. В первую очередь это проблематика, связанная с гендерными ис-

следованиями, недоверие к феминизму, к queer studies, дискуссии вокруг «неформатных» тел и бодипозитива. Людмила Алябьева наверняка помнит, как когда в одном из первых номеров журнала появились фотографии с модного показа с участием пожилых женщин, какова была реакция наших читателей: и «это неприлично», и «зачем вы публикуете картинки с морщинистыми телами, это неэстетично», и «вы нарушаете каноны красоты». Тема «неформатных» тел, включая инвалидность, традиционно вызывала неприятие и дискомфорт. Причины, конечно, понятны: это связано с патриархальной и консервативной ментальностью нашего общества. К сожалению, это свойственно не только массовому сознанию, но и проявляется и в научной жизни тоже.

Однако не все обстоит так мрачно. Так, неизменно высоким рейтингом обладали темы, связанные с историей советской культуры, поскольку здесь уже имелись солидные заделы благодаря западной и отечественной славистике. К примеру, весь спектр проблем, связанных с косвенным сопротивлением: исследования работы портних, альтернативной экономики или популярного ныне мендинга — это все вопросы, которые уже были отработаны исследователями советской культуры, и российским ученым заниматься ими было проще всего.

Наконец, скажу про еще одно направление, которое тоже у нас утверждает с немалым трудом. С сожалением хочу отметить, что это тема толерантности, мультикультурализма, постколониальной теории — все, что связано с дискурсивными стратегиями колониализма, образом Другого и потенциальной дискриминацией, — по гендерному, социальному или национальному признаку. Видимо, подобная ситуация отчасти объясняется историческим прошлым нашей страны, когда многие из нас еще помнят, например, что такое цензура, эзопов язык, квоты и нормы при поступлении в университет или на работу: мол, плавали, знаем. Приятным исключением здесь является вышедший в двух частях специальный номер НЛО (2020. № 161, 166), посвященный постколониальной теории. И поскольку сейчас именно эта тема приобретает особую актуальность, она имеет все шансы на то, чтобы быть заново пересмотренной и включенной в поле исследований.

В заключение отмечу, что в книжной серии «Библиотека журнала “Теория моды”» вскоре должен появиться перевод сборника «Thinking through Fashion: a Guide to Key Theorists» (составители Аннеке Смелик и Аньес Рокамора) — очень надеюсь, что это придаст новый импульс развитию теории моды в России.

Людмила Алябьева: Спасибо, вы щедро набросали сейчас портрет той дисциплины, с которой мы работаем, и, конечно, прозвучало большое количество заделов для дальнейшей дискуссии.

Ольга Вайнштейн: Это мое видение, тут много спорного.

Людмила Алябьева: Хотелось бы поговорить как раз про спорное, к примеру про телесность. И у меня есть пример. Мы опубликовали перевод классической работы Джоан Энтуисл «Модное тело» в 2019 году⁹, то есть через девятнадцать лет после ее публикации на английском языке. И с этим были связаны

9 Энтуисл Д. Модное тело. Мода, костюм и современная социальная теория. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

претензии читателей, не увидевших в книге ничего нового. Впрочем, тут могло сыграть то, что журнал «Теория моды» к тому моменту уже существовал более десяти лет, и, конечно, работы по телесности там активно публиковались.

Но интересно услышать мнение исследователя телесности Ксении Гусаровой на эту тему. Как было воспринято это направление в западном мире, сразу ли оно себя нашло? Мне кажется, про телесный поворот там тоже не сразу заговорили. И какая судьба ждала все эти процессы в рамках отечественной науки?

Ксения Гусарова: Спасибо большое. Я разделяю высказанный Ольгой Борисовной оптимизм относительно будущего исследований телесности, но в первую очередь я бы хотела остановиться на сложностях становления этого предмета исследования. Поэтому моя презентация называется «Модное тело. В поисках объекта исследования», что может показаться странным тем, кто уже прочел книгу Джоан Энтуисл «Модное тело» и следит за публикациями в журнале и в серии «Теория моды», появлявшимися на протяжении всех этих лет. Однако мой базовый тезис заключается в том, что этот объект совершенно не очевиден. И должно было пройти немало времени, прежде чем мы начали видеть очертания этого объекта. Дело в том, что в классических работах — в первую очередь в «Системе моды» Ролана Барта¹⁰ — речь идет об образах и текстах, о дискурсе моды. Тогда как реальная одежда, не говоря уже о человеческом теле, остается за рамками рассмотрения. То есть исследования моды во многом воспроизводят ситуацию, которая существует в рамках самой системы моды, самой индустрии, где исторически тело выводится на периферию.

Здесь [слайд 1] я показываю фотографии, которые иллюстрируют подгонку одежды от-кутюр на модели. И конечно, для конца XIX века статус модели очень сложный и спорный, это маргинальная персона, женщина из рабочего класса, это почти проститутка — во всяком случае, она воспринимается в таком ключе. Мы видим, сколько усилий направлено на то, чтобы тело спрятать и скрыть. Эти черные покровы, которые мы видим, полностью скрывающие шею, конечно, имели и гигиеническую функцию (не у всех людей были возможности регулярно мыться, и были свои основания не надевать во время примерки белое платье на не самое чистое тело), но также это и воплощение идеи нейтрализации телесности, особенно телесности этого социального Другого. И здесь мы видим, как тело становится невидимым. Оно придает свои свойства, формы, пропорции предмету одежды — и дальше эти свойства отделяются от тела и переносятся на объект от-кутюр, являющийся предметом вождления. Конечно, со временем статус моделей очень сильно изменился, но даже в наши дни мы можем наблюдать этот перенос качеств человеческого тела, его энергий и форм на платье, тогда как фигура человека и телесные качества живого тела, которое меняется под воздействием времени, имеет свою физиологию, замалчивается. Хотя сейчас, конечно, топ-модели намного более видимы, чем те несчастные модели столетней давности.

И конечно, топ-модели куда более видимы, чем другие труженики и труженицы мира моды — люди, которые непосредственно создают вещи. Даже

10 *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003.

в мастерских от-кутюр, в домах моды люди остаются безмянными, невидимыми нам [слайд 2 демонстрирует мастерскую дома «Chanel»]. Они тоже вкладывают свои телесные навыки в создание одежды. Но это все очень редко становится предметом интереса исследователей и еще реже — предметом интереса широкой публики. Особенно в отечественном контексте. Тут, на мой взгляд, основная проблема связана с марксистскими основаниями дисциплины cultural studies. Понятно, что в постсоветском контексте марксизм и другие левые теории, очень продуктивные, когда мы говорим об истории труда, об истории обычных людей и их вкладе в самые разные сферы культуры, оказываются сильно скомпрометированными. С одной стороны, исследователи старшего поколения, у которых теория марксизма навязла на зубах еще со времен позднесоветского периода, воспринимают скептически обращения к левым идеям. С другой стороны, молодое поколение, нынешние студенты, тоже воспринимают эти теории в штыки. Таким образом, в контексте истории моды во всем мире, и особенно у нас, есть спрос на красивую, гламурную историю. Люди хотят услышать про царей, про звезды, а не про простого человека и его телесное бытие. И поэтому работники и работницы оказываются невидимыми.

И с этим связана еще одна большая практическая проблема: в современном мире огромный сектор стали составлять вторичные продажи, ресейл, секонд-хенд, винтаж. Но есть социальные препятствия тому, чтоб этот феномен, который очень важен с точки зрения идей устойчивого развития, изменения природы моды и ее темпоральности, работы ее циклов, был принят. Для множества людей очень сложно надеть чужую одежду. Отчасти потому, что с этим связана социальная стигма (знак бедности), но отчасти и из-за присутствия телесности чужого человека в этой одежде. И при этом присутствие людей, которые создали нашу одежду, настолько не входит в наш обыденный кругозор, что кажется, будто новая одежда самозарождается в магазинах или в модных ателье из мысли дизайнера, который, как Пигмалион, творит одежду на своей музе из ничего, творит ее образ.

И, как на этой фотографии молодого Ива Сен-Лорана [слайд 3], это полное развоплощение модного образа в рисунке. Тут возникает целый ряд бинарных оппозиций, которые накладываются друг на друга. Это оппозиция умопостигаемого и чувственного, разума и тела, образа и материи и также это гендерная оппозиция. Мужская сфера созидательная, она связана с созданием образов, а женская, возможно, связана с потреблением, возможно, с кропотливым трудом, о котором мы не хотим ничего знать.

Но эти же оппозиции между серьезным и легковесным, сущностным и поверхностным, присутствуют и в исследованиях, направленных на изучение культуры телесности, где, как ни странно, иногда моде не находится места. Интересно, что такие выдающиеся фигуры, как Морис Мерло-Понти или Михаил Михайлович Бахтин, которых сейчас повсеместно цитируют в модных исследованиях, в своих личных заметках прямо говорят о значимости моды, костюма, одетого тела, в то время как их ключевые философские работы в наименьшей степени затрагивают эту проблематику. У Бахтина в книге про Рабле мода ассоциируется с новым телесным каноном, который ему совершенно не интересен, ему интересен феномен гротескного тела.

И очень показательно, что «История тела», трехтомник, переведенный и вышедший в «Новом литературном обозрении» [на слайде 4 показаны обложки

книг] в серии «Культура повседневности»¹¹, уделяет совсем мало внимания, буквально один небольшой раздел в третьем томе, практикам ухода за собой и повседневному телу, индустрии красоты. Одежда — это что-то совершенно отдельное от тела, в данном случае она вообще не попадает в фокус рассмотрения.

В этом смысле современные теории и философия культуры фактически воспроизводят то, что говорил Джошуа Рейнольдс, знаменитый теоретик искусства, в своей «Седьмой речи об искусстве» в 1776 году. Он говорил, почему не следует изображать современный костюм, и аргументировал этот тезис тем, что костюм не является частью человека. Если бы костюм был частью человека, его следовало бы изображать таким, какой он есть, но для Рейнольдса костюм частью человека не является. Костюм мешает художнику и может представлять интерес как исторический курьез для антиквара, музейщика или старьевщика. Но никак не для зрителя и точно не для художника [на слайде 5 представлена цитата из книги Рейнольдса: «No man, for instance, can deny that it seems at first view very reasonable that a statue which is to carry down to posterity the resemblance of an individual should be dressed in the fashion of the times, in the dress which he himself wore. This would certainly be true if the dress were part of the man; but after a time the dress is only an amusement for an antiquarian, and if it obstructs the general design of the piece it is to be disregarded by the artist»¹²].

В то время как работы Энн Холландер, вышедшие в русском переводе¹³ [слайд 6 представляет обложки книг серии «Библиотека теории моды»], показывают, что это совсем не так и что искусство и мода движутся параллельно в своих усилиях по стилизации тела и приданию ему определенной формы, созданию визуальных акцентов; искусство дополняет то, что делает мода. Искусство совершенствует и идеализирует то, что в реальности выглядит не так красиво.

Помимо тех доказательств значимости тела, которые приводит Холландер, есть еще одно: насколько тело видимо даже тогда, когда оно полностью отсутствует.

Показ 2020 года бренда Nanifa был полностью проведен в цифровом формате, с участием 3D-изображений движущихся моделей [слайд 7]. То есть тела как бы отсутствовали, были прозрачными — как музейные манекены, которые только поддерживают одежду и никак не отвлекают зрителя. Но есть формы,

11 История тела: В 3 т. / Ред. А. Корбен, Ж.-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло. М.: Новое литературное обозрение, 2018—2021: Т. 2. От Великой французской революции до Первой мировой войны / Пер. с фр. О. Аверьянов. 2018; Т. 3. Перемена взгляда: XX век / Пер. с фр. Ю. Романова, А. Гордеева, Д. Жуков, Д. Николаев. 2019; Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения / Пер. с фр. М. Неклюдова, А. Стогова. 2021.

12 «Никто не станет отрицать, что на первый взгляд представляется весьма разумным, чтобы статуя, которая призвана донести до потомков внешний облик человека, была одета по моде того времени, в то платье, которое сам он носил. Это было бы безусловно справедливо, если бы платье было частью человека, но спустя время оно способно лишь забавлять антиквара, и если костюм затрудняет восприятие композиции, художнику следует пренебречь костюмом» (*Reynolds J. Discourses on Art. Chicago, 1891. P. 185—186*).

13 Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. В. Михайлина. М.: Новое литературное обозрение, 2015; Холландер Э. Пол и костюм / Пер. с англ. Е. Канищева, Л. Сумм. М.: Новое литературное обозрение, 2018; Холландер Э. Материя зримого. Костюм и драпировки в живописи / Пер. с англ. С. Абашева. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

и эти формы вызывают сложную реакцию. Дизайнер Анифа Мвуэмба из Конго хотела воспеть красоту женщины африканского происхождения. Но зритель, который не знает об этом замысле, видит очень сексуализированное тело, на грани фетишизации. То есть даже в условиях отсутствия тела мы говорим о неких пропорциях, о некоем движении, которое полностью сконфигурировано цифровым образом, но все равно очень чувственно и очень телесно. В то же время отсутствие тела — это еще и указание на невидимые, недопредставленные группы, о чем сейчас говорила Ольга Борисовна. Те, кто традиционно исключаются из дискурса о моде. Иногда их даже проще ввести именно через невидимость.

Дизайнер южноафриканского происхождения Тебе Магуту демонстрирует свою новую коллекцию таким образом [слайд 8]. Модели напоминают одежду бумажных кукол: тел как будто нет, хотя, конечно, мы видим пропорции и позы. Если мы наводим курсор на платье, мы можем увидеть образ во плоти. И возникает интересный эффект присутствия-отсутствия тела, который, конечно, может быть прочитан и в контексте Black Lives Matter, в условиях очень острого внимания к непривилегированным группам, в первую очередь к этнически и расовым Другим. Эта игра обращения белого в черное, эта призрачность уже сами по себе являются трендом в гуманитарных науках. Хонтология, вытесненность из сознания, возвращение призраков прошлого — в первую очередь в колониальном и имперском контексте, оказываются здесь очень важны.

Более ранняя работа Магуту тоже была продемонстрирована очень интересным образом. Это даже не нереальные тела, которые то появляются, то исчезают, это огородные пугала [слайд 9]. Это ирония над миром моды, и это может указывать на отсутствие простых людей, их тел, их труда в мире моды. С другой стороны, это такое странное вписывание высокой моды в нашу повседневную реальность. Но меня тут интересует то, что даже такие тела наделены тут гендерными параметрами и пропорциями, а также они имеют некоторую позу. Эти пугала позируют в манере, которая называется *straight up*, характерной для уличных съемок.

Поза — еще один аспект, на котором я бы хотела задержать внимание [слайд 10 представляет модель в одежде бренда XULY.Vet и кадр из фотосессии Vetements весна-лето — 2018]. На том, каким образом поза создает тело, создает образ и кодирует значение модности, а также множественные другие значения, например связанные с гендером. Мужское и женское тело производится посредством позы на поверхности фотографии. А также демонстрируется идея цивилизованного, культурного тела, в противовес какому-то дикому, недисциплинированному и несобранному.

В XXI веке внимание исследователей направляется уже на такие позы, которые разбивают семиотическую модель, бросают ей вызов [слайд 11 представляет фотоперформансы Изабель Венцель]. Речь уже идет не о значении, а об аффекте, о том непосредственном воздействии, которое эти странные фигуры и позы оказывают на зрителя, о чувстве дискомфорта, которое физически испытывает зритель, глядя на них. Это еще одно измерение телесности моделей, нашей собственной телесности, оно существует уже не на уровне формы, материи, а на уровне энергии, которая нам передается и на нас воздействует. И это, конечно, невероятно модный сейчас ракурс, очень продуктивный в гуманитарных науках в целом, в исследованиях моды, в исследованиях телесности.

Но в заключение я бы хотела сказать об опасности, которая сопряжена с интересом к аффектам — это тенденция к биологизации гуманитарных наук. В западном мире это сопряжено с тем, как устроены гранты и университеты, все жаждет междисциплинарной конвергенции, и особенно гуманитарии охотно обращаются к исследованиям в области нейрофизиологии, медицины, биологии. И здесь возможны продуктивные сопряжения, но возможен и детерминизм или фетишизм. К примеру, Донна Харауэй говорит о «генном фетишизме»¹⁴, когда исторически сформулированное научное знание воспринимается как некая данность и не подвергается критическому осмыслению.

И это тоже не новая ситуация: меня сейчас занимает, как эволюционная теория Дарвина повлияла на становление теории моды еще в XIX веке. И до сих пор, особенно в популярном дискурсе, мы можем видеть мощные реминисценции этого, когда все, что связано с практиками моды, так или иначе вписывается в идею полового отбора, трактуемого как повышение сексуальной привлекательности, которая, в свою очередь, направлена на репродукцию.

В этом аспекте мне бы хотелось завершить совершенно иной концепцией полового отбора у философа Элизабет Гросс¹⁵. Гросс читает Дарвина через призму Бергсона и Делеза и считает, что половой отбор — это такой принцип, который расширяет мир живого в область нефункционального, избыточного. Она рассуждает о звуках, которые издают животные и насекомые, как о прототипе музыки. О гнездах и ярком оперении как о протоискусстве. И очень логично читать Дарвина именно таким образом: если естественный отбор — это про рациональное, то половой отбор — это про иррациональное. И конечно, это такая призма, которая показывает, как можно привычную область естественных наук перевернуть с ног на голову, и это не будет искажением изначальной биологической идеи, но откроет новые гуманитарные горизонты, в частности для теории моды.

Людмила Алябьева: Ксения, спасибо. В контексте отбора сразу вспоминается мужской отказ от «перышек» и красоты в пользу женщин. Проблематика аффекта, которая пользуется популярностью у коллег, конечно, тоже очень важна. Мы сейчас переводим работу Элен Сэмпсон¹⁶, которая посвящена практикам ношения одежды. Смещение интереса с покупки готовых вещей в сторону процесса их ношения — это тоже часть большого деколониального поворота в том числе. И мы наблюдаем сейчас серьезные сдвиги в эту сторону: при всей любви к красивым картинкам и заикленности на репрезентации и селебрити, с 2016 года точно (с трагедии в Рано-Плаза) интерес теоретиков смещается в сторону тех, кто одежду производит. Меняется география моды, и тут хочется вспомнить замечательную книгу Луизы Крю «Территории моды»¹⁷,

14 См.: *Харауэй Д.* Манифест киборгов: наука, технология, и социалистический феминизм 1980-х / Пер. А. Гараджа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

15 *Grosz E.* *Becoming Undone Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art.* Durham: Duke University Press, 2011.

16 *Sampson E.* *Worn: Footwear Attachment and Affects of Wear.* London: Bloomsbury Visual Arts, 2020.

17 *Крю Л.* Территории моды. Потребление, пространство и ценность / Пер. с англ. Е. Кардаш; ред. Д. Панайотти. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

которая фиксирует включение в модное поле гораздо большее количество территорий, чем просто Лондон, Париж и прочие столицы моды.

Я хочу подхватить тему про позы — вы говорили про проблематику неловкого тела и нелепой позы, неконвенциональной телесности. Я вспомнила одно наше заседание лаборатории Performance Artistic Research Lab (PeARL) — совместного проекта Аспирантской школы по искусству и дизайну НИУ ВШЭ и Университета Голдсмит. На нем мы обсуждали неловкие позы и пригласили модель Лили Макменами — она одновременно и топ-модель, и студентка магистерской программы по исследованию перформанса в Университете Голдсмит в Лондоне. И эта проблематика меня переносит в область перформанса, тем более что у моды с перформансом очень много общего, что очевидно даже при беглом взгляде на теорию моды. Ольга Вайнштейн упоминала спор эмпириков и теоретиков, так вот есть ощущение, что разговор о перформансе — это тоже про спор эмпириков (театроведов) и теоретиков. Я попрошу Ирину Сироткину более обстоятельно ввести нас в это поле. Есть ощущение, что теория моды и теория перформанса сходятся: и в общей проблематике, и даже в общей судьбе.

Ирина Сироткина: Спасибо, Людмила. Я тоже вспомнила тот разговор с манекенщицей. Я спросила тогда про ее походку, про то, как она ходит, и училась ли она этому специально (мы знаем, что есть специальные курсы). Но она ответила — по-английски это прозвучало так: «I have the signature walk», то есть: «У меня своя собственная индивидуальная походка». Если расшифровывать это высказывание, то надо добавить: «...и по ней меня узнают».

Мне кажется, в моде важны не только костюм, смена стилей и какие-то знаковые дизайнерские модели, но и то, как это представлено, кто носит одежду, для каких тел — нормативных или ненормативных — она сделана. Это уже относится к перформативности, или к теории перформанса. То, что сейчас изучается в рамках теории моды, можно поставить в разные контексты. Есть контекст истории костюма — это очень богатый и интересный раздел, повествующий, как одежда видоизменялась от первых звериных шкур до творений современных дизайнеров. И одна из главных задач — это пикториальная задача, то есть задача визуализировать и сопоставить изображения одежды из разных эпох. Этой задачей занимаются иконографы. А есть другой контекст для истории моды — это контекст перформативный, театральный. Его задача — систематизировать, как это представлено и как воспринимается. И тут для наглядности я бы хотела поделиться изображениями.

Вот схема [слайд 1], показывающая, какие гуманитарные науки существовали и какие повороты осуществлялись.

Лингвистический поворот произошел в первой половине XX века и представлял всю культуру как набор текстов. Он изучал эти тексты и языки, на которых они написаны, сопоставлял тексты — в общем, читал. Культуру можно читать.

Прагматический поворот добавил к этому понимание того, что культура делается, создается. Добавились акты по производству культуры. Есть акторы, создающие культуру, и есть некие приемы, которыми они действуют, и есть инструменты и медиа. Таким образом, деятельность по производству культуры сменила представление о культуре как о собрании текстов.

В самом конце XX века и уже в нашем столетии произошел новый поворот, к изучению культуры как перформанса.

«Перформанс» — слово английское и имеет несколько аналогов в русском переводе, что следует из книги Ричарда Шехнера¹⁸ [слайд 2 демонстрирует обложку книги Шехнера «Теория перформанса»]. Это «исполнение», «выполнение», «действие»; но это также «игра», «соревнование», «танец» и «спектакль». Перформанс не всегда утилитарен — в отличие от прагматики, которая всегда ориентирована на создание чего-то, на результат, на полезный эффект, — здесь результат не главное, главное — процессуальность. Еще очень важно взаимодействие, которое возникает в процессе перформанса между актерами и между актерами и зрителями. Цитируя известную песню, «It takes two to tango» — в танго всегда участвуют двое: так и в перформансе, актер и зритель — партнеры по созданию перформанса. То есть перформанс — зрелище, возникающее в глазах смотрящего. Смотрящий не менее важен, чем действующий.

Этот поворот к коммуникативности можно приложить к исследованию моды. Мы знаем, что перформанс существовал всегда, так как были коммуналльные праздники, то есть праздники групп и сообществ людей. Жизнь никогда не была просто скучной целенаправленной деятельностью — она всегда включала праздник, игру, соревнование, и так было с самого начала.

Слово «перформанс» — многозначное [на слайде 3 приводятся значения этого понятия]. Его можно интерпретировать как «исполнение», то есть выполнение в соответствии с определенным стандартом. К примеру, в бизнесе, в спорте или в сексе у нас есть какое-то представление о норме, о том, что является нормативным, а что нет. И «перформанс» — это исполнение действия в соответствии с нормой. В искусстве «перформанс» обычно переводится как «шоу», «спектакль» или «представление». Но есть еще третье значение: мы можем играть на публику, представляться. Все три аспекта появляются в нашем сознании или подсознании, когда мы говорим о перформансе.

Вот уже более пятидесяти лет ведутся исследования этой сферы перформативного в нашей жизни. Социолог Ирвин Гофман посвятил книгу тому, как мы представляем себя другими в повседневной жизни [слайд 4]¹⁹. Не на сцене, стадионе или танцплощадке, а в обычных, повседневных действиях.

Он дал такое определение: перформанс направлен на производство влияния. Мы хотим быть увиденными, услышанными и понятыми именно так. Таким образом, перформанс — это наше поведение, которое производит влияние (или хочет произвести) на другого человека. Не всегда, конечно, этот перформанс удается: не всегда нам удается произвести именно то впечатление, которого мы добиваемся.

Ирвин Гофман считает, что каждый социальный феномен можно изучать с разных сторон: технически, политически (взаимоотношения людей, живущих в социуме), структурно (с точки зрения иерархий, вертикальных или горизонтальных) и драматургически (с точки зрения управления впечатлением). Гофман цитирует Шекспира: «Весь мир — театр, и люди в нем актеры», — то есть драматургическое описание мира не менее близкое для нас, чем техническое или политическое [эти выдержки из книги Гофмана представлены на слайде 5]. Но надо отметить, что все эти аспекты пересекаются и связаны.

18 Шехнер Р. Теория перформанса / Пер. с англ. А. Асланан. М.: V-A-C press, 2020.

19 Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. ст. А.Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000.

Зрелища [слайд 6] сопровождали людей на протяжении всей истории существования, и «спектаклярность» — это термин, который упоминается в контексте теории перформанса; его русский эквивалент — «зрелищность». Происходит термин от латинского *spereare* — смотреть, зреть. Это связано в первую очередь с зрительным восприятием представления.

Владимир Библихин, философ, высказал мнение о важности спектаклярности в социальной жизни. Он говорил, что Советский Союз распался, так как советский человек наскучил самому себе, у него был недостаток представлений, зрелищ. Конечно, зрелища были — парады, демонстрации на 1 Мая, — но эти зрелища формализовались и были лишены реального содержания. Человек хочет такого зрелища, которому он может искренне сопереживать, смеяться, плакать, и при этом быть собой, не надевать формальные маски [цитаты из книги В. Библихина «Философия события» приведены на слайде 7]. В этом смысле Советский Союз был скучным обществом, где не было искренних зрелищ, которые объединяли бы зрителей в их симпатии к герою, заставляли бы сопереживать и объединяться в этом сопереживании. В результате это привело к атомизации советского человека, которая противопоставлялась формальным объединениям — комсомолу, партии. Советский человек был атомизированным человеком, и последствия этого мы имеем сейчас в виде недостатка горизонтальных связей в обществе.

Возвращаясь к моде, хочу отметить, что в моде очень много зрелищ. Как минимум половина усилий дизайнера направлена на создание коллекции, которую можно показать в очень спектаклярных шоу — дефиле. Я цитирую здесь статью Морган Ян «Модное дефиле: спектаклярные декорации тела»²⁰ о том, как возник жанр модного показа [отдельные выдержки из статьи приведены на слайде 8]. Конечно, жанр возник под влиянием театральных представлений и сопровождался музыкой, танцем, постановкой мизансцен. И во второй половине XX века этот спектаклярный аспект начинает доминировать. Кутюрье стали создавать коллекции не для того, чтоб их носили, и даже не для того, чтоб их продать, — а как некое шоу, вызывающее интерес к дизайнеру, к деятельности бренда, к бренду. И только интерес уже сказывается на коммерческой стороне дела. Главная задача модной коллекции — это создание представления, интересного зрителям.

В заключение я хотела бы сослаться на литературу, которую сама использую и советую вам почитать.

Книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности»²¹ [слайд 9 представляет обложку книги Э. Фишер-Лихте и обложку книги «Словарь театральной антропологии» Барбы Эудженио и Саварезе Никола²²]. Автор говорит о том, что перформанс — это всегда немного волшебство. Помимо сплочения зрителей, перформанс создает условия для преобразования, трансформации зрителей. Об успешности перформанса можно судить по тому, насколько преобразуется зритель. И тут я хотела бы привести свой пример. Как-то раз я по-

20 Морган Я. Модное дефиле: спектаклярные декорации тела. Грани и границы спектаклярности // Лаборатория «Театр. Пространство. Культура». 30.11.2012 (URL: <http://theatrumundi.org/2012/11/spectaculaire/> (дата обращения: 20.01.2013)).

21 Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Канон+, 2015.

22 Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии / Пер. с итал. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. М.: Артист-Режиссер-Театр, 2010.

сетила показ одежды для людей с телесными особенностями — он повлиял на меня больше, чем какой-либо другой виденный показ, я даже написала на него рецензию. Там была одежда для колясочников, для людей с синдромом Дауна, для ампутированных и других ненормотипичных тел. Когда я пришла, показ еще не начался, и на лицах соседней прочитывалась настороженность и даже страх — ведь это очень необычная ситуация, они не знали, какие тела они сейчас увидят. Обычно на подиум выходят не только нормативные, но образцовые тела, а тут совершенно другое. Но с началом показа эта настороженность очень быстро сменилась радостью и удовольствием, так как вышедшие на подиум люди с особенностями, во-первых, были прекрасными перформерами и старались изо всех сил, а, во-вторых, они сами получали удовольствие от показа. И сами модели одежды были интересными, красивыми — и, главное, — удобными и полезными. И постепенно напряженность сменилась общей радостью, объединившей и дизайнеров, и манекенщиков, и зрителей. Это то преображение, которого мы ждем от хороших перформансов.

Людмила Алябьева: Спасибо. Мы вернулись к тому, о чем говорила Ольга Вайнштейн, к проблематике толерантности. На страницах «Теории моды» мы с самого начала писали о ненормативных телах, следили за проектом «Кутюр без границ», о показе которого вы сейчас говорили. К сожалению, он прекратил работу в России, но в разных школах дизайна продолжают работу с людьми с разными потребностями.

И конечно, когда вы говорили про волшебство и спектакулярность, я вспомнила второй и четвертый номера «Теории моды», посвященные дефиле и искусству перформанса. Заглавной статьей там была работа Кэролайн Эванс «Волшебное действие». И разговор о спектакулярности нас приводит к теме репрезентации — сегодня, кажется, каждый спикер уже упомянул, что в этой области у теории моды дела обстояли неизменно благополучно.

До недавнего времени требования к картинке были высокими и диктовались жесткими нормативами и репрессивными стандартами красоты и модной фигуры. Создается впечатление, что до сих пор, например, в России от модной фотографии ожидают гламурной поверхности и изображения нормативных тел. Впрочем, ситуация меняется. Передаю слово Ольге Аннатуровой, которая читает лекции и ведет курсы по истории модной фотографии, и лучше нее никто не расскажет о том, как визуальные исследования нашли себя в рамках теории моды и в каком состоянии они сейчас находятся. Как модная фотография откликается на социокультурные сдвиги, о которых мы сегодня не раз говорили: нестандартные тела, нелепые позы?

Ольга Аннатурова: Спасибо, коллеги. Сегодня, действительно, про визуальное уже очень много было сказано. Хотя сейчас такое время, когда мы чаще говорим о том, на что невозможно смотреть. Возвращаясь к примерам, приведенным другими участниками, хотелось бы осветить тему самой связки исследований визуального и теории моды. Теория моды, конечно, вобрала в себя методы визуальных исследований, но если не только посмотреть на них с точки зрения интерграции, а попытаться развести дисциплины, — то все равно можно увидеть несколько точек пересечения. К ним относятся несколько понятий. Это понятия тела, взгляда и поверхности. Конечно, точек сборки между дисциплинами больше, но эти, как представляется, самые сильные.

В теории моды вопросы телесности можно сформулировать вокруг опыта ношения костюма, включенности в модные практики, соприкосновение тела с материалом, репрезентации тела. В визуальных исследованиях задаются те же вопросы к изображениям, но добавляется еще один — о телесном опыте зрителя, о том, как начинают работать связи между телесностью «внутри» изображения и телесностью смотрящего.

Если говорить про понятие взгляда, то в теории моды вопрос можно сформулировать так: как одежда определяет нас под взглядом Другого, как происходит формирование образа и репрезентации? А в визуальных исследованиях этот вопрос дополняется другим: как изображение влияет на конструирование взгляда, что происходит в связи с появлением новых техногенных средств?

В свою очередь, понятие поверхности я бы связала со словами «материя» или «фактура». В теории моды вопросы обычно ставятся вокруг того, как говорят о поверхности ткани одежды, о фактурах. А в визуальных исследованиях вот уже несколько десятилетий стоит вопрос о поверхности изображения. Мы уходим от содержания снимка (хотя там тоже есть фактура изображения) и говорим о материальности самого изображения. В живописи это будет, например, текстура мазка, в фотографии — тип эмульсии и другие технические особенности. В предыдущие дни «Банного чтения» говорили о материальности изучаемых объектов, к примеру об этом шла речь в докладе Ирины Сандомирской.

Пожалуй, это три важные точки — тело, взгляд, поверхность. Большой пласт текстов за ними стоит. И в исследовании этих понятий две дисциплины друг друга дополняют.

Текст, который мне хотелось бы вспомнить сегодня в связи с этими тремя категориями, — это статья Ребекки Арнольд в № 50 «Теории моды» под названием «Мода в руинах: фотография, роскошь и распад в Лондоне 1940-х годов»²³. Эти понятия она специально не выделяет, но они существуют в тексте в рамках различных сочетаний, и роль поверхности для Арнольд очень важна, в частности поверхности руин разбомбленного Лондона.

Арнольд рассматривает фотографии Сесила Битона и Клиффорда Коффина через призму оптики руин Светланы Бойм²⁴. Она исследует, как оптика руин переходит в оптику лишений и какую роль в этом играет поверхность разрушенной в результате войны архитектуры, как она используется фотографами и становится фоном для модных фотографий. И это отчасти является ответом на вопрос, как мода и модная фотография откликаются на социокультурные, политические и исторические сдвиги, пусть не на современном материале, а на историческом.

С одной стороны, в тех снимках, которые автор анализирует, можно увидеть гламуризацию трагедии, когда на руинах снимают модели в идеальных нарядах, и Арнольд намекает на эту критическую линию. Но с другой — главный акцент ставится на терапевтическую роль этих культурных практик, возникающий при сопоставлении поверхности руин и поверхности идеальной

23 Арнольд Р. Мода в руинах: фотография, роскошь и распад в Лондоне 1940-х годов // Теория моды. 2018. № 50. С. 197—221.

24 *Boym S. Ruinophilia: Appreciation of Ruins* // *Tranzit*. 2011 (<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html> (дата обращения: 20.20.2022)).

фактуры платьев. По мнению Арнольд, вокруг этих изображений выстраивается такой смысловой ряд: мода, которая воспринимается как что-то очень текучее, подвижное, мимолетное, эфемерное и несхватываемое, вдруг оказывается гораздо более устойчивым; тем, на что можно опереться, за что можно ухватиться — в отличие от архитектуры, смысловой контекст которой раньше ассоциировался со стабильностью, но теперь связывается с разрушением, причем не тем разрушением «романтической руины», которое происходит естественным способом с течением времени, а с тем, которое происходит в результате военных действий. Этот обмен значениями между архитектурой и модой кажется очень важным здесь и охватывает разные проблемные поля, связанные с телом, взглядом и поверхностью.

Этот пример мне кажется сегодня значимым тем, что мы можем взять из наработанных штудий в нашу новую реальность.

Людмила Алябьева: Спасибо, Ольга, что вспомнили статью Ребекки Арнольд, я ее в последнее время очень часто вспоминаю. Особенно цитату из британской версии журнала «Vogue» 1940 года: «Мы уповаем на моду. В новом году, который окутан мраком войны, мы верим в это с еще большей силой, и мы не дадим никому смутить нас: мы верим, что мода — не прихоть, не легкомысленная причуда, а сидящий в нас инстинкт; ее ритм убыстряется и замедляется в зависимости от внешних обстоятельств, но сердце ее всегда бьется... ибо мода — неотъемлемая часть развития цивилизации, такая же как архитектура и декор. Войны, революции, социальные изменения вставляли у нее на пути, но никому не удавалось ее уничтожить — и эту войну тоже ждет поражение»²⁵.

Мы сегодня много говорили об эфемерной природе моды и об интересе последних лет к материальной составляющей моды. И кажется, что мы от «Империи эфемерного» (это название известной работы Жилия Липовецкого) идем в сторону аффекта, новой материальности, поиска материальной основы. Потому что, как ни крути, одежда, которую мы носим на теле, — мы ее как минимум надеваем, снимаем, ощущаем. Кажется, сегодня исследователи проявляют именно к этому все больший интерес.

В самом начале, в докладе Ольги Вайнштейн, был озвучен интерес к одежде секонд-хенд последних лет — после этой темы касалась и Ксения Гусарова, уже в другом контексте. Для нас как для исследователей моды тема винтажной одежды поднимает вопрос о темпоральности. Как мы можем его переосмыслить в контексте моды, которая у нас обычно ассоциируется с изменениями, со стремлением в будущее — а тут нам предлагается не только остановиться и потрогать, что на нас надето, но и пойти в магазин секонд-хенд и купить вещь, некогда принадлежавшую другому человеку. Если посмотреть на нарративы и сторителлинг, который сейчас набирает обороты в моде как среди дизайнеров, так и среди потребителей, кажется, что это какой-то новый поворот в сторону другого восприятия и другой моды.

Когда я обдумывала тему этого круглого стола — это было давно, в совершенно иных условиях — я рассматривала вариант проблематики конца моды, о которой многие говорят с 2015 года. Это было связано с выступлением из-

25 Арнольд Р. Мода в руинах: фотография, роскошь и распад в Лондоне 1940-х годов // Теория моды. 2018. № 50. С. 202.

вестного прогнозиста трендов Ли Эделькорт, которая сказала, что мода заканчивается в том понимании, в котором мы ее до сих пор знали, что вызвало ряд вопросов к сфере образования в области моды и к теории моды тоже.

И, кажется, за время сегодняшнего круглого стола мы уже нащупали ряд интересных сюжетов и тем для будущих разговоров. Хочу напомнить, что нас смотрят коллеги на канале ютуб-канале «Теории моды», и есть уже комментарии и вопросы.

Есть комментарий, касающийся винтажной одежды, к примеру: «Мне нравится ходить по магазинам секонд-хенд, даже интересно, кто раньше эту вещь носил и какая у нее история». То есть мы покупаем не стерильную вещь, а вещь с историей, которая придает продукту добавочную ценность. То есть интерес к этому аспекту возрастает, и с этим активно работают и дизайнеры, которые это используют в своих целях, и потребители.

Этот вопрос я переадресую Ксении Гусаровой, так как она говорила про страхи по отношению к телесному Другому.

Ксения Гусарова: Этот интерес к винтажной одежде я трактую как запрос на персонализацию. Винтаж — это что-то, что противостоит эфемерности современной моды. Если все покупатели пойдут в один современный магазин, будут все ходить в одинаковых платьях, как это когда-то было. Винтаж дает возможность дистанцироваться от этого.

И конечно, сторителлинг. Недавно я задала вопрос студентам, что же могут сделать специалисты в области фешен-журналистики, медиа и продавцы вторичного рынка одежды, чтобы побороть этот страх? Студенты ответили, что хорошая история — это то, что может приблизить к нам вещь и проработать эти страхи. Между прочим, есть запрос на готичную историю, есть целый сегмент рынка вещей преступников. Но в то же время есть запрос и на гламурный сегмент: если Ким Кардашьян носила эту вещь, то на нее будет спрос выше, чем на одежду неизвестного человека.

И тут я, конечно, вспоминаю онлайн-проект «Sentimental Value» Эмили Спивак, которая собирала не столько предметы одежды, сколько истории, рассказанные их продавцами на E-bay. У нас есть аналогичные проекты Линор Горалик, когда истории вещей оказываются в центре внимания, однако, как мне кажется, это не до конца решает проблему присутствия Другого и «плохой энергетики», которую люди с этим связывают. Но в связи с модой последних лет на ведьмовство мы со студентами подумали, что можно включить в дискурс и какие-то оккультные ритуалы.

Есть, конечно, продвинутая, более осознанная аудитория — и это, как правило, потребители винтажа. Но есть и другие социальные миры, где это менее приемлемо, и фактически под каким соусом винтаж ни преподнеси, возможности его использования очень ограничены. Но использование сторителлинга мне кажется продуктивной идеей, и как исследовательский метод, и как инструмент маркетинга и образования.

Людмила Алябьева: Та же проблема может быть связана и с ремонтом одежды или мендингом (от англ. mending). В связи со спецификой прошлого в нашей стране можно наблюдать то, что можно назвать последствиями «советской травмы», когда люди были вынуждены ремонтировать одежду и делать это невидимо. Конечно, они с подозрением относятся и ко вторичному рынку

одежды, и к одежде с видимыми следами починки. Но, с другой стороны, мы наблюдаем тренд на видимый ремонт, становящийся частью дизайна.

И есть еще одно критическое замечание от слушательницы к выступлению Ирины Сироткиной. Она не согласна с тем, что в Советском Союзе не было развлечений: «Был театр, и были показы моды в Москве», — отмечает она.

Ирина Сироткина: Я цитировала работу Владимира Бибикина, его мнение, его гипотезу. И я думаю, что он, конечно, высказал провокационную мысль. Конечно, был и театр, были показы мод, но, между прочим, и то, и другое было подцензурным. Театры утверждали репертуар, а о цензурировании модных показов рассказывает в своем курсе Татьяна Дашкова. Она рассматривает, как мода преподносилась в кино и отмечает образовательный, дидактический курс. Во время показа было много морализаторства и задавались нормы, как должна одеваться советская женщина. Таким образом, нравоучительный аспект был сильнее, чем развлекательный. Это, конечно, в большей степени относится к периоду застоя — о том же периоде пишет и Бибикин. Были, конечно, и более светлые периоды: оттепель, к примеру, когда к нам приезжали зарубежные дизайнеры. Пьер Карден, например, моделировал одежду для Майи Плисецкой, и она ее демонстрировала. Это, конечно, было зрелищно. Но то, что подавалось как нормативный модный показ, подавалось по-советски: умеренно ярко и, главное, с образовательной и нравоучительной целью.

Людмила Алябьева: Спасибо, Ирина, что упомянули работы нашей коллеги Татьяны Дашковой, которая не смогла к нам сегодня присоединиться. Фильмы, о которых вы говорите, это, наверное, «Девушка без адреса», где показан модный показ как нечто, что чуждо советскому человеку. У Татьяны много и других примеров, очень ярких, так что нам будет что обсудить в следующий раз.

Очень много комментариев, есть благодарность Ольге Вайнштейн за курс еще из 1990-х годов, который тогда слушала наша сегодняшняя слушательница.

В завершение хотелось бы поставить вопрос: как может складываться теория моды в новом контексте? По аналогии с тем, что сейчас много разговоров о том, возможна ли теперь поэзия.

Не случайно название нашего круглого стола отсылает к трудностям перевода. Изначально журнал строился на переводах, но в последнее время стало появляться все больше оригинальных статей — за что я очень благодарна как присутствующим, так и отсутствующим коллегам. Как вы видите продолжение работы? Сюжетов, конечно, очень много: мы говорили сегодня об устойчивости, о деколониальном подходе, ненормативной телесности, толерантности — но больше интересует вопрос коммуникации.

Кстати, мы подумываем о возрождении нашего кофейного семинара.

Ирина Прохорова: Замечательная идея, я с удовольствием приду. Кстати, эпоха Просвещения начиналась с кофеен, где собирались философы. Так что очень своевременная идея такого семинара.

Вы ставили вопрос, нужна ли мода в такие времена. Но вы же зачитали прекрасную цитату из британской версии журнала «Vogue», и на самом деле мода — это всегда раскрепощение, это индивидуализация, и недаром все тоталитарные режимы с модой всегда боролись, так как она неуловима, летуча и

плохо поддается регулированию. Мода всегда отражает социальные процессы, их формирует и всегда сопротивляется удавке стандартизации. Поэтому я считаю, что изучение моды в такие времена очень важно и важна ее терапевтическая роль. Мода будет жить, несмотря на все попытки ее обуздать.

Спасибо за участие в «Банных чтениях», за чудесный круглый стол, продолживший многие другие дискуссии.

Расшифровка Аси Аладжаловой