

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ТЕОРИЯ МОДЫ"

ТМ

ЭКСПЕ  
РИМЕН ИСКУССТВО ПЕРФОРМАНСА,  
ТАЛЬ И ГРОТЕСКОЕ ТЕЛО  
НАЯ  
МОДА

ФРАНЧЕСКА  
ГРАНАТА



Francesca Granata  
Experimental Fashion:  
Performance Art,  
Carnival and  
the Grotesque Body

Библиотека журнала «Теория моды»

Франческа Граната

**Экспериментальная мода.  
Искусство перформанса,  
карнавал и гротескное тело**

«НЛО»

## **Граната Ф.**

Экспериментальная мода. Искусство перформанса, карнавал и гротескное тело / Ф. Граната — «НЛО», — (Библиотека журнала «Теория моды»)

ISBN 978-5-44-481447-5

Как проявляются гротеск и карнавал в моде? Как мода связана с искусством перформанса? Может ли экспериментальная мода стать мейнстримом? Книга Франчески Гранаты посвящена провокативным и эксцентричным явлениям, которые уводят далеко от привычных представлений не только о высокой моде, но и о теле. В центре внимания автора — творчество дизайнеров, которые вошли в историю моды смелыми экспериментами: Рей Кавакубо, Джорджина Годли, Мартин Маржела, Бернанд Вильгельм, мастер перформансов Ли Бауэри. Всем им удалось сместить границы телесного, поколебать общепринятые представления об эталонном теле, абсолюте классического стиля, о феминности, о самой топографии тела. Исследуя феномен гротескного тела, оказавшегося в центре экспериментов модельеров конца XX века, автор опирается на теорию гротеска, разработанную М.М. Бахтиным. Явления смещения, деконструкции, поиск латентных смыслов телесного в сфере экспериментальной моды рассмотрены сквозь призму идей З. Фрейда, Ж. Деррида, М. Фуко и других интеллектуалов. Вошедшие в книгу интервью автора с участниками необычных перформансов и творцами экспериментальной моды — вдовой Ли Бауэри, Джорджиной Годли — погружают читателя в период 1980-х годов, разворачивают широкую панораму идей, тенденций, которые во многом определили современное отношение к телесности и моде. Франческа Граната — PhD, доцент Школы дизайна Парсонс (Нью-Йорк).

ISBN 978-5-44-481447-5

© Граната Ф.

© НЛО

## Содержание

Об авторе	6
Слова благодарности	7
Введение	9
ГЛАВА 1	23
ГЛАВА 2	40
Конец ознакомительного фрагмента.	49

# **Франческа Граната**

## **Экспериментальная мода Искусство перформанса, карнавал и гротескное тело**

### *Об авторе*

Франческа Граната получила докторскую степень в Центральном колледже Сен-Мартинс Лондонского университета искусств. Она является доцентом программы «Исследования моды» и старшим преподавателем факультета истории и теории изобразительного искусства и дизайна Школы дизайна Парсонс (Новая школа, Нью-Йорк), а также редактором и одним из учредителей журнала Fashion Projects. Ее статьи опубликованы в журналах Fashion Theory, Fashion Practice и The Journal of Design History, а также вошли в несколько сборников и в каталоги ряда выставок.

*Джею и Коринне, с любовью*

## *Слова благодарности*

Появлению этой книги содействовало множество людей и институций, которые оказывали мне помощь с самого начала работы и вплоть до ее заключительных этапов. Прежде всего, я благодарю моего научного руководителя Кэролайн Эванс за данные мне бесценные советы и за поддержку, затрагивающую все аспекты моего исследовательского и писательского опыта. Кроме того, я благодарна ей за умение заражать исследовательским энтузиазмом по отношению к избранному предмету и визуальной культуре в целом. Еще я хотела бы поблагодарить научных консультантов, помогавших мне в работе над диссертацией: Алистера О'Нила и Элизабет Уилсон, а также Джоанну Морра. Я должна сказать спасибо сотрудникам Института костюма Метрополитен-музея, и в первую очередь Эндрю Болтону, за то, что на протяжении целого года мне был обеспечен доступ к его коллекциям и библиотеке, а также поблагодарить персонал Музея моды в Антверпене и его руководителя Каат Дебо за то, что мне было позволено подробно изучить экспонаты из музейного собрания.

Необходимо поблагодарить и тех наставников, которые в свое время вывели меня на этот путь. И первой из них я хочу упомянуть профессора Мэделин Кавинесс, специалиста в области истории средневекового изобразительного искусства, под руководством которой я изучала влияние трактата *Imitatio Christi* («О подражании Христу») на женское благочестие в период позднего Средневековья. Именно тогда я впервые встретила с понятием «гротескное тело» и получила первое представление об истинном потенциале визуальных образов и перформативных практик. Кроме того, я признательна профессору и мастеру перформанса Мэрилин Арсем, а также Валери Стил, в свое время познакомившим меня с этой областью изобразительного искусства, и Лурдес Фонт. Моя благодарность распространяется и на администрацию и исследовательский отдел Лондонского университета искусств, и в первую очередь Центрального колледжа Сен-Мартинс, за помощь и колоссальную поддержку, которую я всегда ощущала, находясь в этом учебном заведении, а также за то, что мое студенческое усердие было вознаграждено стипендией, позволившей мне завершить обучение.

Я не могу не поблагодарить и моих коллег из Новой школы дизайна Парсонс и особенно преподавателей и сотрудников факультета исследований моды: Хейзел Кларк, Хайке Йенсс, Кристину Мун – и декана Школы истории и теории изобразительного искусства и дизайна Сару Лоуренс. Нельзя не вспомнить и мои первые шаги на преподавательском поприще, сделанные в колледже Голдсмита Лондонского университета под заботливым руководством Пеннины Барнетт, и то ощущение взаимопонимания, которое во время семинаров дарили мне студенты отделения визуальных искусств.

Особой благодарности заслуживают увлеченность и профессионализм редактора этой книги Филиппы Брустер и ведущих редакторов всей серии *Dress Cultures* Элизабет Уилсон и Рейны Льюис.

В 2009 и 2014 годах мне была предоставлена возможность анонсировать отдельные главы этой книги в Метрополитен-музее и на ежегодной конференции Ассоциации колледжей искусств. Также ее презентация состоялась в музее Бенаки в Афинах, за что я должна поблагодарить посольство Соединенных Штатов в Греции и афинский культурный центр *Atopos*. Кроме того, глава 4 была опубликована в *Journal of Design History* под названием «*Deconstruction Fashion: Carnival and the Grotesque*» («Деконструкция в моде: карнавал и гротеск»), а глава 6, в сокращенном варианте, стала частью каталога выставки *Bernhard Willhelm and Jutta Kraus*, проходившей в Музее современного и актуального искусства Гронингена (Гронинген, Нидерланды). Часть главы 5 под заглавием «*Fitting Sources – Tailoring methods: A Case-study of Martin Margiela and the Temporalities of Fashion*» («Истоки портновских методов:

исследование темпоральности моды на примере работ Мартина Маржела») вошла в сборник *Research Methods, Sites and Practice*, изданный под редакцией Хайке Йенсс.

Я от всего сердца благодарю моих родителей, Элизабету Пьетролонго и Нини Гранату, а также Маршу и Барнетта Руттенбергов и Патти Чанг и Энрико Гранату за их неизменное гостеприимство. И наконец, я должна сказать спасибо Джею Руттенбергу, оказавшему мне неоценимую помощь и поддержку, без которой эта книга, возможно, так и не была бы закончена.

## **Введение**

*Интересно проследить борьбу гротескной и классической концепции тела в истории одежды и мод.*

**Михаил Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса<sup>1</sup>**

В 1930-е годы русский ученый Михаил Бахтин охарактеризовал гротеск как феномен сбивающего с толку смещения и разрыва границ. И в первую очередь границ телесных. Гротескное тело – это открытое, лишённое завершенности тело, которое никогда не бывает подобно запечатанному или до краев наполненному сосуду, но постоянно находится в процессе становления и «зачинания» нового тела. В книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (переведенной и опубликованной на английском языке под заглавием *Rabelais and His World*. – Прим. пер.) Бахтин описывает не знающее границ коллективное тело карнавала как ярчайший образец гротескного тела, противопоставляя его «завершенному», «отграниченному от мира» и индивидуальному классическому телу. Он выделяет в эпохе Ренессанса поздний период, когда классическая модель начинает вытеснять гротескные представления о теле, которые, по мнению этого русского мыслителя, нашли свое крайнее выражение в «гротескном реализме» романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»<sup>2</sup>.

«Борьба» между классической и гротескной концепциями тела отразилась на многих аспектах западной культуры, начиная с «канона поведения», который Бахтин рассматривает как попытку «всячески закупоривать, отмежевывать тело и сглаживать его выступы», и заканчивая историей танца и моды, которую он также считает весьма благодатной почвой для исследования данного вопроса. В одном из примечаний он пишет, что было бы «[и]нтересно проследить борьбу гротескной и классической концепции тела в истории одежды и мод»<sup>3</sup>.

Взяв за основу эту, так и не реализованную (или реализованную лишь отчасти) идею Бахтина, в предлагаемой книге я исследую, в какие формы эта борьба вылилась в конце прошлого века, на примере процессов и явлений, зародившихся в 1980-е годы и продолжавших развиваться вплоть до начала нового тысячелетия. В 1980-е годы были посеяны семена, которые дали пышные всходы в следующем десятилетии, нанеся мощный удар по «классическому» образному строю моды – удар, отголоски которого продолжают ощущаться и в XXI веке<sup>4</sup>. Моя задача – выяснить, в силу каких причин в 1980-е годы мода сместила границы тела, позволив ему в буквальном смысле выйти из себя, и что спровоцировало дальнейшее распространение этой тенденции. Почему начиная именно с 1980-х годов моду охватила страсть к гротескным образам, которые на протяжении всего XX века она прятала в рукаве? Почему именно в этот момент не кто-нибудь, а истинные профессионалы моды бросили вызов герметичным представлениям высокой моды о «совершенном» теле?

Я полагаю, что тела и субъекты, с которыми имеет дело мода миллениума, не дисциплинированы: они не подчиняются нормативным представлениям о гендере и теле и демонстрируют пренебрежение правилами приличий и эталонами красоты. Их появление может быть воспринято как провокация и попытка избежать оптимального дисциплинирующего и самодисциплинирующего воздействия на тело, инструментами которого в том числе являются мода

---

<sup>1</sup> Bakhtin 1984: 322–323 (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 357).

<sup>2</sup> Ibid.: 320 (там же: 354–355).

<sup>3</sup> Ibid.: 322–323 (там же: 357).

<sup>4</sup> В действительности первые попытки привнести гротеск в модный дизайн предпринимались намного раньше. Наиболее выдающиеся экспериментальные модели были созданы еще в 1930-е годы модельером-сюрреалистом Эльзой Скъяпарелли.

и систематическая забота о красоте и здоровье, или, говоря словами Мишеля Фуко, как противостояние «анатомо-политике человеческого тела»<sup>5</sup>. Я рассматриваю моду, точнее все разнообразие ее мейнстрима, в совокупности со множеством технологий собственного «я», востребованных в неолиберальных обществах. Мода может следовать курсом, заданным дискурсами здорового образа жизни и фитнеса, пропагандирующими нормы, которым должно соответствовать «здоровое» тело «здорового» субъекта, – и эта тенденция начала прогрессировать в 1980-е годы, ставшие отправным пунктом моего исследования.

Однако тогда же мы впервые становимся свидетелями того, как в моду входят гротескные образы и на ее подмостках появляются фигуры, чьи очертания и облик не вписываются в установленные ею телесные границы, то есть сталкиваемся с явлением, которое может быть расценено как критика тех самых нормативных дискурсов. Я считаю, что эта тенденция, ставшая особенно заметной в контексте экспериментальной моды рубежа XX–XXI веков, в действительности была связана со стремлением феминизма поставить под сомнение и расшатать гендерные и телесные нормы, и особенно нормативы, установленные для тела модой. Еще одним провоцирующим ее фактором стала эпидемия СПИДа. Экспериментальной моде часто удавалось передать настроения, которыми были отмечены 1980-е и отчасти 1990-е годы, – страх заразиться и навязчивую озабоченность моралью, охраняющей неприкосновенность телесных границ. Эти настроения вполне понятны в свете впечатляющих дискурсов, вращавшихся вокруг критической ситуации, возникшей в связи с распространением СПИДа. В 1980-е годы атмосфера страха, переходящего в паранойю, начала сгущаться вокруг телесных границ; особенно остро ее давление ощущали мужчины-геи в больших городах Соединенных Штатов и большинства европейских стран. Как точно подметила Сьюзен Зонтаг, проблема СПИДа была искусственно создана, чему значительно поспособствовал консервативный социально-политический дискурс. В его рамках СПИД был представлен как «болезнь, проистекающая не только из сексуальной невоздержанности, но из сексуальных извращений»<sup>6</sup>. Он продолжал нагнетать атмосферу и после того, как авторитетное медицинское сообщество установило пути и оценило динамику распространения ВИЧ<sup>7</sup>. Консерватизм, на который делали ставку М. Тэтчер и Р. Рейган, действительно роднил политику Великобритании и США. Именно на нем лежит большая доля ответственности за то, что ситуация, не получив своевременного и должного отклика, стала критической, а пациенты с диагнозом СПИД оказались в положении изгоев, несущих на себе позорное клеймо. С одной стороны, бездействие властей было обусловлено сокращением расходов на государственные программы здравоохранения, принесенные в жертву неолиберальному экономическому курсу. С другой, свою роль сыграло и то, что первые очаги заболевания были выявлены в гомосексуальной среде, а точнее среди мужчин-геев, так что людей, зараженных ВИЧ, часто обвиняли в моральном разложении, чему отчасти способствовало санкционированное тогдашней администрацией возвращение общества в русло социального консерватизма<sup>8</sup>.

Мода занимала центральное место в визуальной и материальной культуре этих десятилетий и наряду с перформансом, изобразительным искусством, танцем, кинематографом и фотографией играла важную социальную роль, привлекая внимание к самым острым проблемам своего времени. На каждой странице этой книги я буду доказывать, что мода заслуживает рассмотрения наравне с другими аспектами визуальной и материальной культуры, поскольку является их неотъемлемой и существенной частью, а не отражением событий и культурных явлений, имеющих какую-то иную природу. Модельеры, о которых пойдет речь, смело бра-

<sup>5</sup> Foucault 1978: 139 (Фуко М. История сексуальности).

<sup>6</sup> Sontag 1988: 114 (Зонтаг С. СПИД и его метафоры).

<sup>7</sup> Кратко история эпидемии СПИДа изложена в статьях Викторией Харден «СПИД как культурный феномен» (Harden 2012) и Паулы Трейчлер «СПИД, гомофобия и биомедицинский дискурс. Эпидемия навешивания ярлыков» (Treichler 1999).

<sup>8</sup> Ibid.

лись за темы, волновавшие феминисток в 1980–1990-е годы: в частности, их интересовало, как тело беременной женщины может быть представлено в визуальной культуре. Они также бросили вызов страху перед угрозой заражения и озабоченности сохранностью телесных границ. Они поставили под сомнение нормы и стандарты красоты и исследовали идеал маскулинности, который с началом нового тысячелетия сделался изменчивым и неоднозначным. Часто они делали это в сотрудничестве с другими экспериментаторами, чьи практики также станут предметом подробного обсуждения как часть произошедшего в конце XX века культурного сдвига. И самым ярким примером такого рода, пожалуй, стала совместная работа Рей Кавакубо (основавшей бренд *Comme des Garçons*) и Синди Шерман.

Кроме того, модельеры, чье творчество обсуждается в этой книге, стремились выразить собственный критический взгляд на властную и статусную манеру одежды и создавшую предпосылки для ее появления неолиберальную культуру предпринимательства. 1980-е годы – период, прочно ассоциирующийся с развитием неолиберализма, наиболее заметным в Великобритании и США, где верховная власть в лице М. Тэтчер и Р. Рейгана планомерно проводила экономический курс, отдающий предпочтение свободной торговле и свободным рыночным отношениям при минимальном контроле со стороны правительства. Таким образом, государство практически сняло с себя ответственность за экономику, переложив ее на плечи индивидуальных и частных предпринимателей. Еще в те времена антрополог Дэвид Харви писал:

Неолиберализм <...> стал доминирующим направлением дискурса. Это влечет множественные последствия, сказывающиеся на нашем образе мысли настолько, что [неолиберализм] внедряется в мировоззрение, формируя тот здравый смысл, который многим из нас служит опорой для интерпретации, понимания и взаимодействия с миром<sup>9</sup>.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что модельеры, о которых я буду говорить, в своей работе часто обращались к этим тенденциям политической и социальной жизни. Книга «Экспериментальная мода» докажет, что мода занимает центральное место в современной культуре и ее следует рассматривать в контексте всего, что было наработано и создано визуальной и материальной культурой миллениума<sup>10</sup>.

Вся книга посвящена исследованию той особой разновидности моды, которая, получив широкую известность – в первую очередь благодаря независимым модным журналам, – существовала скорее как визуальный образ, но не как продукт: она казалась слишком вызывающей, а вещи из экспериментальных коллекций выпускались ограниченными сериями. Термин «экспериментальная», заимствованный мною у киноведения, где он используется для описания фильмов, в которых отсутствует обычная нарративная логика, в моей книге подразумевает, что речь идет о моде, экспериментирующей с конструкцией, силуэтами, материалами и/или способами презентации. Я предпочитаю определение «экспериментальная» более привычному термину «авангардная», так как последний обременен коннотациями, связывающими его с телеологией и прогрессивными взглядами на историю, а этих оттенков значения мне хотелось бы избежать<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Ibid.: 3.

<sup>10</sup> «Классический» норматив, которому следовал модный мейнстрим интересующего нас периода, помимо прочего, подразумевал, что в идеале тело должно быть белым. Однако, чтобы не выйти за рамки установленного для этой книги объема и избежать поверхностных суждений, я вынуждена оставить проблему расовой дискриминации в сфере моды для будущих исследований.

<sup>11</sup> В искусствоведении и истории искусств термин «экспериментальное [произведение/направление]» до сих пор вызывает споры. Он не может быть легко и без проблем спроецирован на область моды, где экспериментам отведено место на периферии – в отличие от современного изобразительного искусства, где они играют ведущую роль. Об авангардных и неоавангардных течениях в искусстве XX века см.: Foster 1996; Buchloh 2001.

Работы, о которых пойдет речь, образуют ту пограничную зону, где мода зачастую пере-текает в искусство перформанса. Как и мода, оно имеет самое непосредственное отношение к телу и гендеру и представляет собой культурный троп, позволяющий более глубоко исследовать гротескное тело и гротескные телесные практики. Они занимают центральное место в искусстве перформанса начиная с 1960-х годов, когда мощным стимулом для подобных практик стала теория феминизма, а позднее еще и квир-теория<sup>12</sup>. Искусство перформанса, в основе которого лежит разворачивающийся во времени процесс, никогда не оценивалось исходя из того, насколько единодушный отклик оно способно вызвать, но, подобно гротеску, рассматривалось сквозь призму ассоциаций, указывающих на его лиминальность, запредельность и презрение границ<sup>13</sup>.

В рамках этого исследования я сосредоточила внимание на профессионалах, или *практиках* моды, причем не только модельерах, которых можно назвать фигурами транснационального масштаба, так как их работы приобрели широкую известность благодаря системе средств массовой информации, дистрибуции и розничной торговли Парижа и Лондона, двух городов, на протяжении многих лет остающихся эпицентрами модного эксперимента. Тем не менее, поскольку индустрия моды вовлечена в процесс глобализации, среди этих профессионалов значительно больше тех, кто живет и работает в разных географических точках и корнями связан с разными культурными традициями. В этом отношении наиболее показателен пример Рей Кавакубо, японского модельера, создающего гибридный транскультурный дизайн. Однако нужно заметить, что данная характеристика может быть отнесена ко всем практикам моды, о которых пойдет речь в этой книге. Уже замечено и сказано до меня, что, «по мере того как связь между территорией и культурой ослабевает, дизайн превращается во все более универсальный мировой язык, носители которого в любой стране в своей работе опираются на ряд значимых символов, собранных со всего мира»<sup>14</sup>. Более того, я уверена в том, что глобализация и устойчивое ощущение инаковости и отчужденности, возникающее как результат пребывания в кросс-культурной среде, являются ключевыми факторами, способствовавшими развитию гротескной системы образов в моде конца XX – начала XXI века. Фрэнсис Коннели, пишущая об изобразительном искусстве, также утверждает, что проникновение гротеска в современную «культуру визуальных образов» связано с глобализацией, а также с теоретическими дискурсами, сосредоточенными на представлениях об инаковости.

О том, что гротеск имеет отношение к чему-то «чуждому» господствующей культуре, говорит и киновед Роберт Стэм. Он подчеркивает важность для западной культуры способности к самоосознанию – она должна видеть себя лишь одной из множества существующих культур, чтобы иметь предпосылки для формирования гротескного канона и порождать карнавальную юмор, являющийся одним из его непеременимых атрибутов. Стэм рассматривает «децентрализацию» – одновременное пребывание более чем в одной культуре – как одну из причин экспоненциального увеличения количества гротескных образов в кинематографе; и, как я полагаю, то же самое можно сказать о процессах, происходящих в мире моды<sup>15</sup>.

Фундаментом для этой книги послужили две значимые исследовательские работы, посвященные экспериментальной моде конца XX века: книги Кэролайн Эванс *Fashion at the Edge*

---

<sup>12</sup> Взаимосвязи между феминизмом, квир-теорией и искусством перформанса стали очевидными, когда в начале 1990-х годов NEA (американский Национальный фонд поддержки искусств) отказал в грантах нескольким артистам перформанса – Джону Флеку, Карен Финли, Холли Хьюз и Тиму Миллеру. Среди недавних исследовательских работ, посвященных взаимоотношениям феминизма и искусства перформанса в Северной Америке, заслуживает внимания книга Джейн Уорк «Радикальные жесты» (Wark 2006). Если же вас интересуют более ранние взгляды на этот вопрос, я бы рекомендовала обратиться к книге Линды Нид «Женская нагота» (Nead 1992). О взаимосвязях квир-теории и искусства перформанса пишет Айви Ай-Чу Чанг (Chang 2003).

<sup>13</sup> См.: Goldberg 2001. А также: Carlson 1996; Schechner 1998; McKenzie 2004.

<sup>14</sup> Du Gay et al. 2013: 68.

<sup>15</sup> Stam 1989: 122.

(«Мода на грани») и Ребекки Арнольд Fashion, Desire and Anxiety («Мода, желание и тревога»)<sup>16</sup>. Обе работы содержат глубокий анализ кризиса модного тела в условиях позднего капитализма – кризиса, который указал путь (по крайней мере, экспериментаторам из числа модельеров и модных фотографов) к принципиально новой эстетике, позволившей исследовать страхи современного общества и непостоянство человеческой личности, вместо того чтобы лелеять глянцевого, доведенный до совершенства и в конечном итоге обнадеживающий идеал модного мейнстрима<sup>17</sup>. Эванс показывает, как мода конца прошлого столетия обставила возвращение к жизни того, что некогда было подавлено<sup>18</sup>. В монографии «О процессе цивилизации» – главным образом в ее первом томе «История манер» – Норберт Элиас рассуждает о том, какие технологии, порой весьма сложные и затейливые, использовались в Европе начиная со Средних веков для исправления манер и построения цивилизованного общества. Однако, несмотря на то что исследователь в деталях рассматривает целый ряд регламентирующих поведение кодексов, в том числе затрагивающих такие повседневные аспекты, как прием пищи, употребление напитков и физиологические отправления, он не уделяет особого внимания практикам, связанным с одеждой и модой<sup>19</sup>. Следуя курсом, намеченным Норбертом Элиасом и более четко обозначенным культурологами Питером Сталлибрасом и Аллоном Уайтом, которые применили его идеи, рассматривая феномен гротескного тела, а также Кэролайн Эванс, интегрировавшей их в анализ моды, я пришла к мысли, что в «позднекапиталистических» обществах такие возвращения становятся возможными именно благодаря дисциплинарным дискурсам, к числу которых относится и мода.

Однако следует заметить, что в книге Эванс более подробно рассмотрены странные образы «смерти, болезни и запустения»<sup>20</sup>, имеющие отношение в основном к «романтической» версии гротеска и порожденные стремлением выразить тоску и иррациональный страх, то есть представлена точка зрения, противоположная той, из которой исходит Бахтин, выстраивая свою концепцию жизнерадостного и преисполненного юмора гротеска<sup>21</sup>. Говоря об амбивалентности, присущей образам моды, которые она исследует, Эванс также признает, что они обладают продуктивным потенциалом: «Мода с ее склонностью к трансформации может выступать как олицетворение нестабильности и постоянной утраты, но также, и в равной мере, может проявлять себя как территория „становления“ – новой социальной и сексуальной идентичности, маскарада и перформативности»<sup>22</sup>.

Сосредоточив внимание именно на возможностях «становления», в этой книге я исследую трансформативную и подрывную сущность моды и ее потенциальную способность к переосмыслению норм. В своих рассуждениях я также опираюсь на труды Джудит Батлер, и в первую очередь на две ее книги – *Bodies that Matter* («Тела, которые значат») и *Gender Trouble* («Гендерное беспокойство»), в которых она доказывает, что гендер перформативен по своей сути и что он является социально обусловленной характеристикой, исподволь навязыва-

<sup>16</sup> Evans 2003; Arnold 2001.

<sup>17</sup> Для более глубокого погружения в вопрос о взаимодействии модного мейнстрима и экспериментальной эстетики 1990-х годов рекомендую обратиться к книге Кэролайн Эванс «Мода на грани» (Evans 2003: 5–7).

<sup>18</sup> Согласно теории Зигмунда Фрейда, механизм вытеснения включается в тех случаях, когда возникает потребность убежать сознание от проникновения инстинктивных импульсов, которые угрожают целостности эго или оказываются несовместимыми с этическими стандартами, навязанными ему супер-эго. Вытеснение требует «постоянной затраты усилий». Однако в долгосрочной перспективе этим подавленным или вытесненным импульсам свойственно стремление возвращаться и всплывать на поверхность сознания, задействуя механизмы конденсации и/или замещения. См.: Freud S. Repression в собрании сочинений: Freud 1953–1974: 149; также см. статью Unconscious («Бессознательное», 1915), опубликованную в том же томе.

<sup>19</sup> Elias 1978. О том, как теория Элиаса соотносится с процессами, происходящими в современной моде, пишет К. Эванс (Evans 2003: 3–14).

<sup>20</sup> Evans 2003: 3.

<sup>21</sup> Романтический гротеск исследует Вольфганг Кайзер в книге «Гротеск в искусстве и литературе» (Kaysen 1963).

<sup>22</sup> Evans 2003: 6.

ваемой субъекту с самого раннего возраста и культивируемой путем постоянного повторения наглядных уроков «приемлемого» гендерного поведения<sup>23</sup>. По мнению Батлер, гендер

ни в коем случае не является константой идентичности или локусом агентности, предопределяющим те или иные поступки; скорее это идентичность, которая мало-помалу накапливается на протяжении долгого времени – идентичность, образующаяся как результат систематического повторения действий, соответствующих определенному стилю поведения. Кроме того, становление гендера связано со стилизацией тела, которую, таким образом, следует рассматривать как рутинный прием, использующийся для создания иллюзии постоянства гендерного «я» через телесные жесты, движения и разного рода представления <...> Если в основании гендерной идентичности лежит повторение на протяжении достаточно долгого времени действий, соответствующих определенному стилю поведения, а не кажущийся неделимым монолит идентичности, тогда можно найти предпосылки для гендерной трансформации и в произвольном соотношении таких действий, и в возможной вариативности способов их повторения, и в повторяющемся намеренном искажении или извращении данного стиля поведения<sup>24</sup>.

На страницах этой книги я не раз буду возвращаться к идеям Батлер и говорить о том, какое отношение они имеют к моде. Ссылаться на них уместно уже потому, что Батлер трактует гендерные установки как способ стилизации тела, а гендерное поведение как своего рода театрализованное представление. Если взглянуть на гендерную идентичность как на перформативный акт, повторяющийся на протяжении продолжительного времени, можно со всей ясностью увидеть, насколько важную роль играет мода как инструмент, использующийся для поддержания гендерных норм, а в более широком плане для урегулирования процесса формирования идентичности, что, однако, не лишает ее определенного подрывного потенциала. мода допускает возможность расширения «культурного поля физически, за счет использования разнообразных идущих наперекор норме форм представления», что особенно ярко демонстрируют работы модельеров, о которых пойдет речь далее<sup>25</sup>.

Однако Батлер предостерегает нас от превратного истолкования перформативности гендерных установок, указывая на то, что они не являются результатом волевых решений и целенаправленных поступков. В книге «Тела, которые значат» – написанной отчасти в ответ на недопонимание, с которым была воспринята ее предыдущая работа «Гендерное беспокойство», приведшее к тому, что часть аудитории сделала вывод, будто она трактует гендер как нечто, «во что можно облачиться и что можно сбросить с себя по собственной воле», – Батлер поясняет, что эти перформативные акты настолько глубоко укоренились в природе человеческого существования, что субъект осваивает их раньше, чем успевает сформироваться его личность. «Гендерная ориентация, – пишет Батлер, – среди прочего участвует в дифференциации отношений, благодаря которым рождается говорящий субъект»<sup>26</sup>. Перформативные акты делают возможным существование субъекта, но их постоянное повторение может приводить к сбоям, присвоению чужих моделей поведения и переименованию собственных. Таким образом, исследуя трансформативный потенциал моды, я тем не менее исхожу из того, что существует разница между модой и актом самовыражения, свободным от всяких правил и ограничений. Как заметила Батлер, важно не допустить смешения понятий «перформативный» и «перформанс». Поэтому термины «перформативный» и «перформативность», часто

---

<sup>23</sup> Butler 2007; Butler 1993.

<sup>24</sup> Butler 2004: 187–188.

<sup>25</sup> Ibid.: 197.

<sup>26</sup> Butler 1993: 7.

используемые мною в этой книге, не должны вызывать ассоциаций с перформансом, под которым я понимаю некий акт, совершаемый кем-либо осознанно и по собственной воле. Скорее они относятся к действиям, чаще всего совершаемым субъектом неосознанно, в соответствии с моделями поведения, усвоенными прежде, чем сформировалась личность, и повлиявшими на сам этот процесс.

Взаимоотношения экспериментальной моды и модернистских течений, существующих внутри модного мейнстрима, рассматривает Ребекка Арнольд в своей книге «Мода, желание и тревога. Образ и мораль в XX веке». Она дает феминистскую оценку работе нескольких модельеров, «придавших брутальности» женскому телу. Арнольд утверждает, что в большинстве случаев такая «брутализация» является частью компенсаторной стратегии, самое лучшее объяснение которой – это тревожное беспокойство, сопутствующее смене гендерных ролей, а также общие опасения, возникшие в связи с произошедшим в конце XX века смещением «естественных» телесных границ<sup>27</sup>. Однако она отмечает, что некоторые (в основном женские) модные образы 1990-х годов, подчеркивавшие несовершенство или изможденность тела, могут быть истолкованы как вызов с намерением бросить тень на безупречный парадный фасад модного мейнстрима<sup>28</sup>. Как и материал, представленный Эванс, то, о чем говорит в своей книге Арнольд, не имеет очевидной связи с концепцией Бахтина; тем не менее в ее рассуждениях есть ряд важных моментов, на которые я смогла опереться, изучая моду данного периода сквозь призму гротеска. В частности, в своем анализе я учла ее замечания относительно нежелания моды XX века иметь дело с репрезентацией материнства<sup>29</sup>. Книгу «Экспериментальная мода» нельзя назвать исследованием одноименного явления в строгом смысле этого слова: учитывая, какое количество дизайнерских экспериментов приходится на период с 1980-х по 2000-е годы, даже их исчерпывающий обзор мог бы стать невыполнимой задачей. Поэтому, не пытаясь объять необъятное, я сосредоточила внимание на тех практикующих профессионалах моды, чьи работы более всего соответствуют бахтинским представлениям о гротеске.

Одна из самых значимых тем, связывающих модный дизайн с теорией Бахтина, – отношение моды данного периода к воплощенному в теле материнству, и именно ей будут посвящены три первые главы. В них мы обратимся к работам Рей Кавакубо, Джорджины Годли и Ли Бауэри. Начиная с середины 1980-х годов все они так или иначе экспериментировали с «беременным» силуэтом и конструировали предметы одежды, недвусмысленно намекающие на изменчивость тела, в котором развивается новая жизнь, – материнского тела-в-процессе. Их модели резко выделялись на фоне силуэтов, к которым тяготела мода на протяжении всего XX века, и особенно ярко контрастировали с маскулинным, широкоплечим модным силуэтом 1980-х, воплотившим в себе идею так называемой «властной манеры одежды» или «костюма власти» (power suit), тесно связанную с неолиберальными идеальными представлениями о «предприимчивой личности».

Опираясь на теорию гротеска Михаила Бахтина и концепцию «субъекта-в-процессе» Юлии Кристевой, я также принимаю во внимание научные изыскания в разных областях, включая медицинскую антропологию, и в первых главах пытаюсь разобраться в том, как экспериментальная мода конца XX века подходит к проблеме установления телесных границ и ставит под сомнение целостность субъекта через ассоциации с беременностью и родами. Я исследую разные подходы, к которым прибегают Годли, Бауэри и Кавакубо, пересматривая и заново выстраивая связи и отношения между гротеском, феминностью и материнством, чтобы затем

---

<sup>27</sup> Arnold 2001: 48–62, 80–94. Рассуждения Р. Арнольд согласуются с интерпретацией некоторыми теоретиками содержания современных фильмов ужасов, особенно тех, что относятся к поджанру «слэшер» (резня). Вопрос о гендерных акцентах в фильмах этого поджанра затрагивает Кэрол Дж. Кlover в статье «Тело женщины, личность мужчины. Гендер в фильмах ужасов» (Clover 1996).

<sup>28</sup> Arnold 2001: 93.

<sup>29</sup> Ibid.: 89–95.

воссоздать их в работах, бросающих вызов герметичному и «безупречному» эталону тела, на который ориентировалась мода на протяжении почти всего XX века. Эта модель, которой у Бахтина соответствует понятие «классическое тело», может быть рассмотрена не только как одно из проявлений латентной гинофобии, присущей западному мировоззрению и запечатленной в западной традиции репрезентации, но и как воплощение неолиберальных представлений об индивидуальности, развившихся в конце XX столетия.

В главе 1 предметом обсуждения станет возникшая в 1980-е годы властная манера одежды. Будет рассмотрена ее связь с неолиберальными моделями «предприимчивой личности»/«предприимчивого „я“» и сартorialной инженерией, популярным в тот период направлением, распространявшим свои идеи посредством различных информационных источников – в том числе печатных практических пособий, к примеру *The Woman's Dress for Success Book* («Одежда для успеха. Книга для женщин») Джона Т. Моллоя, и таких популярных фильмов, как *Working Girl* («Деловая женщина»). Но центром внимания станут работы британского модельера Джорджины Годли, и в первую очередь ее коллекции *Bump and Lump* и *Corporate Coding*. Годли создавала модели, превращавшие фигуру в подобие беременного тела и вызывающие в памяти «выпуклости» и «отростки», о которых говорит Бахтин, описывая гротескное тело. В нашей личной беседе (см. приложение) Годли откровенно дала понять, что, конструируя эти формы, она осознанно критиковала не только маскулинные силуэты 1980-х годов и стремление приверженцев неолиберальной модели финансового успеха всячески холить себя, но также спровоцированное модой того периода обостренное внимание к телу.

В главе 2 вопрос о том, как связаны гротеск и материнство, рассмотрен на примере работ японского модельера Рей Кавакубо – в первую очередь коллекции *Body Meets Dress* (весна – лето 1997), выпущенной ею под маркой *Comme des Garçons*, и костюмов для балета *Scenario*, поставленного Мерсом Каннингемом в 1997 году и впервые представленного публике на сцене Бруклинской академии музыки. Как станет ясно из этой главы, чтобы разрушить подчеркнуто маскулинный силуэт и опорочить образ супернатренированного идеально здорового тела, к тому времени культивируемый на протяжении целого десятилетия, Кавакубо прибегла к тем же средствам, что и для создания этого силуэта. С помощью набивных накладок, изготовленных так же, как традиционные подплечники, она придавала телам своих моделей странные формы, громоздя горбы на их спинах, выпячивая их животы, раздувая их бедра и ягодицы. Работы Кавакубо позволяют по-новому взглянуть на топографию человеческого тела и переформулировать канон, которому оно подчиняется; они превращают беременность в ориентир, помогающий человеку принять факт существования иных телесных форм и проникнуться осознанием собственного несовершенства.

В главе 3 я обращаюсь к творчеству Ли Бауэри, модельера, мастера перформанса и известного клубного промоутера. Родившийся в Австралии, но состоявшийся как творческая личность уже в Британии, Ли Бауэри был неоднозначной фигурой. Его творческую деятельность невозможно с легкостью отнести к сфере моды или изобразительного искусства. Зато самого его можно назвать современным воплощением «карнавального духа», всем своим поведением отрицавшим существование границ, разделяющих искусство и реальную жизнь. Юмор был для Бауэри оружием, сметающим гендерные и телесные границы. Облачаясь в замысловатые костюмы – главный атрибут его перформансов, – он создавал «полностью искусственное „я“». Среди самых знаменитых образов, воплощенных им в конце 1980-х – начале 1990-х годов, есть и те, что напрямую связаны с темой беременности и материнства. Примеряя на себя беременное тело, он добрался до кульминации – перформансов-родов, в которых ему ассистировала группа *Minty*. Благодаря пугающей выразительности визуального ряда эти имитирующие роды перформансы извлекли из-под спуда и выставили на публичное обозрение характерную для западного мировосприятия проблематичность беременного тела (и женского тела как такового), которое из-за непостоянства своих границ и явного генеративного потенциала может

казаться «гротескным» и даже монструозным. Кроме того, и об этом также более подробно будет сказано в главе 3, перформансы Ли Бауэри, имитируя такие участвующие в процессе (за)рождения новой жизни акты, как обмен физиологическими жидкостями, помещали тело беременной женщины и тело мужчины-гея в один континуум и подчеркивали их гротескность и иммунную уязвимость. Последнее обстоятельство было особенно примечательно в контексте текущего момента, тем более что сам Бауэри безвременно скончался в результате возникших в 1994 году осложнений, спровоцированных вирусом иммунодефицита.

Главы 4 и 5 посвящены рассмотрению работ, которые относятся к так называемому «деконструктивному», или «деконструктивистскому» направлению моды, и анализу реакции, вызванной этим явлением в академических кругах и средствах массовой информации. По сути, это первое исследование присущих такой моде элементов гротеска и ее карнавальной природы и первая попытка рассмотреть ее с точки зрения смеховой культуры. Основным предметом обсуждения здесь станут работы Мартина Маржела, первого признанного модельера-деконструктивиста (благодаря которому появилось само это определение) и, по-видимому, самого яркого представителя данного направления. В начале главы 4 будет показано, как деконструктивную моду восприняли журналисты и исследователи в момент ее появления в начале 1990-х годов и позже. Я также попытаюсь разобраться в определениях и теоретических концепциях, использовавшихся для ее описания. Затем будет представлен более глубокий анализ, основанный на рассмотрении конкретных моделей и презентаций Маржела. Я рассмотрю гротесковые и карнавальные стратегии, к которым он прибегает, нарушая «естественные» пропорции, помещая предметы одежды не на свои места, играя с их функциональностью, а также вмешиваясь в ход времени и превращая его из линейного в инверсивный. Экспериментальная мода конца XX века гротескна в бахтинском понимании этого слова – в главах 4 и 5 этот основополагающий аргумент получает дальнейшее развитие. Подобно Кавакубо, Годли и Бауэри, в своих коллекциях и презентациях Маржела исследует ненормативное гротескное тело, противопоставляя его тому классическому телу, с которым привыкла иметь дело мода. Кроме того, он отказывается от традиционного эстетического языка и уже в 1980-е годы практикует ресайклинг и использование редимейдов, а также включает в коллекции вещи, которые выглядят незавершенными или заношенными до дыр. Он пренебрегает симметрией и переворачивает с ног на голову представления о пропорциональности, ставя под сомнение западные идеалы красоты и всю классическую эстетику, а презентации его коллекций на подиуме и в выставочных залах вызывают ассоциации с процессом рождения и роста.

Как уже было сказано, в главе 4 я уделю внимание тому, как деконструктивную моду воспринимали пресса и академические круги с 1990-х годов до наших дней. Изыскания, проведенные мною в музеях и библиотеках, позволили установить, когда и в каком контексте термин «деконструкция» начал использоваться применительно к моде англоязычными авторами, и проследить за его эволюцией в прессе, по-видимому, берущей начало в статьях журналиста Билла Каннингема. Это помогло разобраться в хитросплетении теоретических концепций и определений, использовавшихся разными авторами для описания рассматриваемых в этой главе работ модельера. Приведенный в главе подробный анализ целого ряда созданных Маржела объектов – предметов одежды и аксессуаров – доказывает существование связи между деконструктивной модой и гротеском. При этом внимание в первую очередь уделяется коллекциям, состоящим из громоздких вещей и оверсайзов. Такие коллекции заставляют задуматься о том, как гигантское соотносится с миниатюрным, изменяя масштаб таким образом, что обычные вещи приобретают нереальные размеры, а кукольные одежды Барби и Кена вырастают настолько, что становятся в пору людям. Смена масштаба, вкупе с инверсиями и играми с функциональностью вещей, восходит не только к сюрреалистическим приемам, но также к гротеску в том виде, в каком его представлял Бахтин, то есть к гротеску как к высшему проявлению карнавального духа.

В главе 5 я исследую несколько коллекций Мартина Маржела, относящихся к 1990-м годам, и собранную в Роттердаме в 1999 году экспозицию, представлявшую ретроспективу его творчества. Нам предстоит узнать, каким образом этот бельгийский модельер переводит время в карнавальное измерение, за одну ночь состаривая вещи и надевая один предмет одежды несколькими «биографиями». Это, к примеру, происходит, когда он переделывает старые театральные костюмы, превращая их в современную одежду. Работы Маржела заостряют внимание не только на нелинейности циклического потока времени, в котором существует мода. Он также особым образом раскрывает генеративный потенциал моды, экспериментируя с микробными культурами и создавая с их помощью «живые» предметы одежды.

Глава 6 перенесет нас в новое тысячелетие. В ней мы рассмотрим работы родившегося в Германии и получившего профессиональное образование в Бельгии модельера Бернарда Вильгельма. Они заставляют вспомнить рассуждения Кеннета Кларка об «альтернативном каноне», поскольку часто восходят к гротескным образам, берущим начало в североевропейской репрезентативной традиции, и вместе с тем могут быть напрямую связаны с карнаваль-ной иконографией комедии дель арте. Кроме того, работы Вильгельма позволяют исследовать еще одну, «фрейдистскую», сторону гротеска – вытаскивание на поверхность того, что обычно принято скрывать и держать под спудом. Это становится возможным благодаря непрерывному смешению ужасного и смехотворного – в одной коллекции, в одном показе и даже в одном предмете одежды. В своей работе Вильгельм игнорирует такие условности, как симметрия и пропорциональность, оставляя их приверженцам классического и неоклассического стилей. Он же следует позднесредневековой североевропейской репрезентативной традиции, которую принято рассматривать как антитезу классической модели итальянского Ренессанса, а также поддерживает портновские ремесленные традиции южной Германии. Иногда, чтобы добиться гротескового эффекта, он заимствует выразительные средства и образы у современной порнографии и низкопробных фильмов ужасов, что, исходя из концепции Бахтина, можно охарактеризовать как упразднение телесных границ и отмену запретов, сдерживающих тела в их стремлении спариваться друг с другом. Несмотря на то что интересующие нас модели Вильгельма созданы в не знавшие удержу нулевые годы, они, подобно работам Годли и Бауэри, пародируют статусный стиль 1980-х годов и соответствующие неолиберальные идеалы самодостаточной личности. И наконец, невозможно не заметить, что этот немецкий модельер постепенно стирает границы, разделяющие моду и искусство перформанса, демонстрируя не только свой талант постановщика модных показов, но также интерес к тем пороговым и переходным состояниям, которые описывают термином «лиминальность».

В заключительной главе я буду говорить о том, как распространение гротескных образов в конечном итоге привело к их внедрению в модный мейнстрим. В качестве примера такой интеграции гротеска в поп-культуру мы рассмотрим феномен Леди Гаги. Да, на мой взгляд, ее гротескность – это симптом того самого культурного сдвига, анализу которого посвящена эта книга. Но в первую очередь мы сосредоточим внимание на публичных появлениях Леди Гаги в образе эксцентричной «толстухи», тем более что для этих перформансов использовалось платье, созданное одним из модельеров-экспериментаторов, чье творчество обсуждается в предыдущих главах, – Рей Кавакубо из *Comme des Garçons*. Этот разговор возвращает нас к вопросу об изменчивости истоков идентичности, особенно гендерной, и приводит к выводу, что ослабление установленных границ и сформировавшихся идентичностей стало основной предпосылкой для проникновения гротеска в моду конца XX – начала XXI века.

### *Методология*

Свое исследование я начала с тщательного изучения объектов, которые могут быть отнесены как к предметам гардероба, так и к аксессуарам, а также с просмотра наглядных матери-

алов, в первую очередь подвижных изображений – видеозаписей, сделанных во время модных показов и спродюсированных самими модельерами видеоклипов и фильмов, которые должны были заменять или дополнять живые подиумные показы.

Объектно-ориентированные исследования составляют ядро моего проекта и используются мною как путь к построению теории и способ ее проверки на примере конкретных предметов одежды и аксессуаров. Необходимо скрупулезное изучение самих материальных объектов, поскольку только оно позволяет «снять завесу», скрывающую те конструктивные особенности, которые зачастую невозможно увидеть, рассматривая фотографии. Так, изучая предметы из коллекции Рей Кавакубо весна – лето 1997, я смогла по-настоящему понять, за счет каких технических приемов в них воплощен «альтернативный» взгляд на силуэт и насколько каждый из этих предметов утрирует (или не утрирует) формы беременного тела. Кроме того, объектно-ориентированный подход незаменим, когда нужно достаточно достоверно описать, какие текстильные и нетекстильные материалы были использованы в тех или иных экспериментальных моделях – например, созданных Мартином Маржела в конце 1980-х и в 1990-х годах, – и высказать предположение о том, какое впечатление они должны были в то время произвести на зрителя. Поэтому моя исследовательская работа в основном сводилась к тому, что я рассматривала, фотографировала, измеряла и, если это было возможно, ощупывала вещи, сохранившиеся в музейных и частных коллекциях. Мне пришлось много раз бывать в Музее моды в Антверпене, Институте костюма Метрополитен-музея в Нью-Йорке и музее Виктории и Альберта в Лондоне. Также я совершила поездку на юг Англии, в Брайтон, где живет Никола Бауэри, вдова Ли Бауэри, которой принадлежит большая коллекция его работ.

Что касается методологического подхода к изучению предметов одежды, то здесь я отчасти ориентируюсь на статью Валери Стил, опубликованную в тематическом выпуске журнала *Fashion Theory*, посвященного методологии, тогда как сама она берет за образец исследовательские методы, разработанные Джулсом Прауном для изучения объектов материальной культуры<sup>30</sup>. Кроме того, подробное изучение движущихся изображений – которое начинается с анализа технических приемов, использованных при производстве фильмов и видео (точки съемки и ракурса, способов редактирования видеоряда и саундтрека), и мизансцен<sup>31</sup> – занимает центральное место в моей методике, поскольку эти фильмы и видео сняты тогда же, когда были созданы предметы одежды, являющиеся предметом моего исследования. В 1990-е годы внимание к модным показам заметно возросло, и некоторые модельеры не только перешли к более сложным постановкам, превратив презентации своих коллекций в настоящие шоу, но также продюсировали съемки коротких видео и фильмов, которые дополняли или заменяли подиумные показы. Более того, драматургия модных показов зачастую подразумевала, что в дальнейшем они будут неоднократно повторяться уже в формате видео, показ и просмотр которых не требует специальной подготовки и может быть спонтанным, – присутствие подобного намерения подтверждается той тщательностью, с которой выстроен видеоряд и подобран звуковое сопровождение. Таким образом, многие видеозаписи модных показов функционируют как самостоятельные произведения. Этим они отличаются от обычных документальных свидетельств, запечатлевших то или иное событие; поэтому для меня они являются таким же первостепенно значимым источником информации, как и сами предметы одежды.

О значимости стилистического анализа, позволяющего понять, как технические приемы и мизансцены порождают содержание и смысл, много сказано в контексте исследований кинематографа и средств массовой информации. Подробный план формального анализа кинема-

---

<sup>30</sup> См.: Prown J. D. *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method* в книге: Prown 2001: 70 (впервые это эссе было опубликовано в журнале *Winterthur Portfolio*. 17. No. 1). Также см.: Prown 2000: 11.

<sup>31</sup> Мизансцены, которые, согласно определению, включают в себя «декорации, освещение, костюмы и расположение/поведение действующих лиц», являются таким же важным элементом фильмов и видео о моде, как и театральных постановок и перформансов.

тографического произведения можно найти, к примеру, в книге Дэвида Бродуэлла и Кристин Томпсон *Film Art: An Introduction* – «Искусство кино. Введение»<sup>32</sup>. Анализируя фильмы – показы мод, важно опираться на киноведческие методики, поскольку такие фильмы и видео, как правило, «ненарративны» и их главным содержательным элементом являются мизансцены (в которых центральное место отводится предметам одежды и макияжу или гриму).

Еще один важный источник информации, необходимой, чтобы воссоздать моду того или иного периода, – пресса, и в первую очередь журналы стиля и мод. Часто именно они играют главную роль в продвижении модных течений, наделяя их ценностью. Что касается Ли Бауэри и Джорджины Годли, то проследить за тем, как их работа освещалась в печати, мне помогли независимые британские издания; из них самыми полезными для меня оказались журналы *i-D* и более поздний *The Face*. Действительно, можно с уверенностью утверждать, что два эти издания непременно должны быть упомянуты всякий раз, когда заходит речь о британской независимой моде 1980–1990-х годов<sup>33</sup>. Имена Рей Кавакубо и Мартина Маржела чаще всего встречаются в публикациях, посвященных авангарду, в частности в редакционных статьях журналов *Purple* и *Visionaire*. Один из выпусков *Visionaire* за 1997 год был весь, от начала до конца, подготовлен в сотрудничестве с Рей Кавакубо. Компания *Comme des Garçons* в 1980-е годы, на протяжении почти всего этого десятилетия, издавала собственный журнал, который назывался *Six*. В нем освещалась работа самой Кавакубо и других дизайнеров, и, кроме того, это замечательный источник, благодаря которому можно представить и понять, какие планы на будущее были у этого бренда<sup>34</sup>. В поисках фотографий с подиумных показов коллекций Маржела и Кавакубо я обратилась к изданиям, являющимся частью индустрии моды, таким как *Officiel* и *Gar*, которые начали вести репортажи с презентаций Маржела только в конце 1990-х годов, то есть тогда же, когда их просмотр сделался доступным в режиме онлайн. Кроме того, работы Маржела активно обсуждались во множестве газет – факт, свидетельствующий, что он снискал признание критиков и сумел прослыть интеллектуалом от моды<sup>35</sup>. О нескольких ранних коллекциях Маржела рассказывал нью-йоркский независимый журнал *Details*, но подборка фотографий и качество комментариев в этих публикациях оставляют желать лучшего, особенно в сравнении с репортажами, посвященными более поздним работам бельгийского модельера. (В те годы *Details* был совсем не таким, как его поздняя реинкарнация. Он еще не принадлежал издательству *Condé Nast* и еще не стал глянцевым журналом для мужчин. Его излюбленной темой были парижские показы, которые порой освещались на тридцати страницах, а автором большинства текстов и фотографий был Билл Каннингем.) Ознакомиться с видеоматериалами, имеющими отношение к ранним коллекциям Маржела, я смогла в архиве антверпенского Музея моды; а некоторые редкие фотографии, позволяющие составить представление о его самых малоизвестных работах, были мне предоставлены для изучения парижским отделением его собственной пресс-службы и британским фотографом Найаллом Макинерни. Работы Бернарда Вильгельма подробно каталогизированы антверпенским Музеем моды, приобретшим весь его архив и видеозаписи показов. Содержательные и информативные интервью и статьи о Вильгельме и его работах публиковались в самых разных изданиях, включая *Butt Magazine* (для которого он стал первым лицом с обложки), базирующийся в Нью-Йорке интернет-журнал *Hint Magazine* и издающийся в Лондоне журнал *Dazed and Confused*<sup>36</sup>.

Моя методология также позволяет опираться на устные свидетельства, хотя и в меньшей степени. Когда это было возможно, особенно при недостаточности документальных материа-

---

<sup>32</sup> Bordwell & Thompson 2004.

<sup>33</sup> См., к примеру: McRobbie 1998.

<sup>34</sup> Сегодня журналы *Visionaire* и *Six* стали раритетами; мне удалось их отыскать в библиотеке Института костюма Метрополитен-музея.

<sup>35</sup> Spindler 1993.

<sup>36</sup> Haj-Najafi 2005; Shillingford 2007; de Potter 2001.

лов, я интервьюировала главных действующих лиц этой книги и/или людей, непосредственно причастных к их работе. Таким образом мне удалось собрать полезную, а иногда и совершенно необходимую дополнительную информацию и прояснить, в какой контекст изначально вписывались работы, которые, несмотря на то что – или в силу того что – были созданы в относительно недавнем прошлом, зачастую оказываются не каталогизированными и/или не задокументированными должным образом. Кроме того, данный подход допускает не просто диалог, но активный обмен мнениями («диалоговый поединок») между интервьюируемым и интервьюером, в ходе которого порой возникают новые интерпретации и открываются неожиданные значения, в чем можно убедиться на примере интервью Джорджины Годли<sup>37</sup>. Однако, как замечают многие из тех, кому приходилось работать с устными свидетельствами, у этого подхода есть свои ограничения и очевидные недостатки. Для меня одним из его самых опасных слабых мест стало «намеренное искажение» или «намеренное заблуждение» респондентов – заведомо неверное истолкование намерений модельера и смысла, изначально вложенного им в ту или иную работу. Это дает основания предположить, что такие интервью не столько позволяют проникнуть в подлинный замысел дизайнера или художника, сколько демонстрируют его «самовосприятие» в роли творца<sup>38</sup>. К тому же устные диалоги делают исследовательский процесс излишне саморефлексивным, поскольку для исследователя становится очевидным, что, задавая вопросы, он держит себя в определенных рамках.

Теоретические основы, на которые опирается мое исследование, берут начало в нескольких дисциплинарных источниках. Я использую психоаналитический подход, когда рассматриваю гротеск с точки зрения фрейдистского учения о вытеснении и бессознательном и связи этих феноменов с чувством комического. Я обращаюсь к феминистским теориям, естествознанию и исследованиям гендера, когда говорю о том, как гротеск в моде соотносится с устойчивыми представлениями о женской субъективности и материнстве. Я заимствую некоторые методологические подходы у антропологии (и в первую очередь у культурной антропологии), когда касаюсь вопроса о том, как модельеры изменяют установленный порядок вещей и ставят мир с ног на голову<sup>39</sup>. Отчасти в результате того что культурная антропология оказала и продолжает оказывать глубокое воздействие на гуманитарные науки, я чаще всего использую антропологические подходы опосредованно, пропуская их сквозь фильтр культурологии и критической теории, в частности сверяясь с трудами Бахтина и Сталлибрасса и Уайта<sup>40</sup>. Имея дело главным образом с «символикой и ее интерпретациями», культурология отводит карнавалу и праздникам центральное место в культуре и тем самым подготавливает почву для более пристального изучения произведений, берущих начало в этих культурных формах<sup>41</sup>. И в то же время наряду с методами «формального» анализа объектов материальной культуры и кино- и видеоматериалов я использую метод устного опроса.

Такая комбинация исследовательских подходов и методов необходима потому, что современная мода является интермедийным феноменом. Однако моя книга не претендует на то, чтобы обесценить прежние принципы изучения моды; скорее в ней предпринята попытка объединить эмпирический подход, на который опирались более ранние исследования, с мультидисциплинарным подходом, в котором больший акцент сделан на теоретическом обосновании.

<sup>37</sup> Sandino 2006: 280. Более общие представления о специфике сбора и обработки устной информации можно получить, ознакомившись с работой Пола Томпсона (Thompson 1988). В свою очередь, о работе с устной информацией при изучении вопросов моды пишет Лу Тейлор (Taylor L. Approaches Using Oral History в книге: Taylor 2002: 242–271).

<sup>38</sup> Proctor 2006: 302.

<sup>39</sup> Babcock 1978.

<sup>40</sup> Bakhtin 1984b (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса); Stallybrass & White 1986. В действительности труды Михаила Бахтина, и в первую очередь «Творчество Франсуа Рабле», оказали значимое влияние на развитие культурной антропологии.

<sup>41</sup> Burke 2004: 3. В качестве введения в данную дисциплину рекомендую ознакомиться с книгой того же автора: Burke 1997.

вании<sup>42</sup>. Как полагает историк моды Кристофер Бруард (и это мнение многими доказано на практике), подробный объектный анализ полезен, а в некоторых случаях – в частности, таких, как мое исследование, – совершенно необходим для того, чтобы заложить основу, на которой можно будет строить дальнейшие рассуждения, уже используя методы критического анализа<sup>43</sup>. Исследуя экспериментальную моду конца прошлого столетия, я одновременно использую несколько разных методологий, поскольку свожу воедино концепции и методы, заимствованные у культурологии и критической теории, психоанализа и дисциплин, имеющих отношение к исследованию материальной и визуальной культуры. Фактически в этой книге я рассматриваю моду в континууме с визуальной и материальной культурой, не отделяя ее от дискурсов, формировавшихся одновременно с развитием фотографии, искусства визуального перформанса, кинематографа и рекламы. Но в то же время это исследование относится к пока еще совсем молодому направлению *fashion studies* – «исследования моды».

---

<sup>42</sup> Breward 1995: 1–2.

<sup>43</sup> Книга Кэролайн Эванс «Мода на грани» – свежий пример использования в академическом исследовании «прикладной теории», которая принимает в расчет «материальные свидетельства моды и модного дизайна» (Evans 2003: 3).

## ГЛАВА 1

### *Демарш против властной манеры одежды. Джорджина Годли*

В 1980-е годы в западной моде возникло и вышло на первый план эстетическое направление, которое вернуло к жизни некоторые стили из прошлого, объединив их в своего рода пастиш. В результате появился силуэт, придавший женской фигуре совершенно новые очертания, несмотря на то что он отчасти копировал модные силуэты прошлых десятилетий, главным образом 1940-х и 1950-х годов. Можно утверждать, что в 1980-е годы увлечение рекуперацией старых сарториальных стилей превратилось в одержимость, и эта тенденция сохранялась до самого конца XX столетия, хотя сама по себе мода на моду из прошлого – явление, не ограниченное этим периодом<sup>44</sup>.

Как должно было выглядеть женское тело, чтобы соответствовать моде 1980-х годов? Представим себе модно одетую работающую женщину, европейку или американку: характерная черта ее образа – громоздкий костюм и непомерно широкие накладные плечи. Однако с этим стилем сосуществовала и его противоположность – стиль бодикон (bodycon look); для него характерна облегающая посадка, которая практически обнажает тело, выставляя напоказ все его формы. Появление стиля бодикон отчасти было связано с растущей популярностью здорового образа жизни и фитнеса; но также его можно назвать порождением технического прогресса, благодаря которому в конце XX века существенно улучшилось качество эластичных материалов. Квинтэссенцией женского делового стиля в 1980-е годы стал так называемый «властный костюм» (power suit), чему способствовала сопутствующая риторика, которая настойчиво акцентировала значимость самопрезентации в условиях рабочей среды, с каждым днем все больше подчиняющейся корпоративным правилам. В те годы «властный костюм» стал прочно и неизбежно ассоциироваться с предприимчивостью и стремлением к личностному росту, а также с неолиберальной политикой, проводимой в Британии правительством М. Тэтчер, а в США администрацией Р. Рейгана<sup>45</sup>. Образ облаченной в него женщины увековечил режиссер Майк Николс в фильме 1988 года *Working Girl* (демонстрировавшийся в советском прокате под названием «Деловая женщина». – *Прим. пер.*) (ил. 1). Его главная героиня (роль, исполненная Мелани Гриффит) штурмует карьерную лестницу, в том числе полагаясь на ту сарториальную инженерию, которая несла идеи в массы, используя самые доступные средства – печатные практические руководства и всевозможные «наглядные пособия». Пожалуй, самым известным и хорошо продаваемым учебником делового стиля того времени стала «книга для женщин» Джона Т. Моллоя «Одежда для успеха» (*The Woman's Dress for Success Book*)<sup>46</sup>.

Женский «властный костюм», сам по себе быстро превратившийся в подобие рабочей униформы, стилистически был очевидно приближен к мужскому стандарту одежды «для карьеры», хотя сама идея этого стандарта подразумевает, что деловой костюм должен идеально сидеть на мужской фигуре. Тем не менее женская властная манера одежды содержала в себе определенную «приемлемую» долю женственности, так что в большинстве случаев в состав

---

<sup>44</sup> Множество примеров возвращения моды из прошлого, относящихся к различным историческим периодам, описано в книге Барбары Бурман Бейнс «Бесконечно возрождающаяся мода – от Елизаветинской эпохи до наших дней» (Baines 1981).

<sup>45</sup> См. статью Джоан Энтуисл «„Властная манера одежды“ и ее роль в построении образа карьеристки» (Entwistle 1997). Также я бы рекомендовала ознакомиться с работой Собхан Картер-Дэвид, в которой властная манера одежды рассматривается в контексте афроамериканской культуры 1980-х годов; см.: Carter-David S. Wearing it to «Work It» or Wearing it to Work: Fashions in the Making of The Black Professional (глава диссертации Carter-David 2011).

<sup>46</sup> Molloy 1980.

женского делового костюма входила юбка. Такое почти буквальное копирование мужского стиля ради достижения некоторого, достаточно солидного уровня в иерархии власти не могло не породить проблем, ведь эта стратегия вполне согласуется с представлениями о женщине как об ущербной версии мужчины. В действительности властная манера одежды не заслуживала звания прогрессивной. Чтобы убедиться в этом и выявить ее недостатки, а заодно и сомнительность воплощенного в ней идеала предприимчивой женственности, достаточно вспомнить, что в те же 1980-е годы существовал и другой, более традиционный идеал благополучной женственности. Его суть лучше всего была выражена в модных течениях, отсылающих к стилю 1950-х годов. Примечательно, что именно в 1980-е годы популярная культура не раз устремлялась «назад в пятидесятые», и наиболее ярким проявлением этой тенденции можно назвать снятую в 1985 году Робертом Земекисом кинокомедию «Назад в будущее».

Пока господствующая мода прорабатывала и доводила до совершенства широкоплечий маскулинный силуэт, так называемый «модный авангард» и дизайнеры, предпочитающие держаться в стороне от мейнстрима, явно на него ополчились. Начавшиеся еще в 1980-е годы попытки исковеркать этот силуэт в следующем десятилетии стали еще более смелыми и откровенными. Модельеры исследовали новые сарториальные формы и новые идеалы женского тела на протяжении всего XX века; к числу таких экспериментаторов относятся и некоторые выдающиеся фигуры, ассоциирующиеся с модой 1980-х и, до некоторой степени, 1990-х годов: начавшая карьеру модельера в Японии и уже долгое время работающая в Париже основательница бренда *Comme des Garçons* Рей Кавакубо, британский модельер Джорджина Годли и родившийся в Австралии британский модельер, художник и клубный промоутер Ли Бауэри. Следуя господствующей в 1980-е годы тенденции, Кавакубо, Годли и Бауэри создавали громоздкие вещи и использовали объемные вставки, подчеркивающие и увеличивающие различные части тела. Однако при этом они выворачивали наизнанку их символическое значение и создавали силуэты, совершенно не похожие не только на тот, что был в моде в данный момент, но и на все силуэты, с которыми мода имела дело на протяжении всей своей истории. Их модели часто повторяли очертания беременного тела. Несмотря на то что Кавакубо, Годли и Бауэри занимали разное положение в мире моды и по-разному выстраивали отношения с модным рынком, все они создавали силуэты, вызывающие прямые ассоциации с материнством, то есть исследовали тему, которой мода XX века явно избегала. Стоит упомянуть и Вивьен Вествуд, также покусившуюся на актуальный для данного периода модный силуэт. Она привлекала к участию в показах моделей, чьи параметры не соответствовали модным стандартам своего времени, и возвращала к жизни детали, придававшие дополнительный объем женскому платью в прошлые века: турнюры, кринолины, панье. С помощью этих приспособлений Вествуд создавала силуэты, которые подчеркивали и утрировали некоторые части тела, в первую очередь бедра и ягодицы, то есть именно те опасные зоны, которые высокая мода XX века обычно «держала в узде». Однако она не создавала силуэтов, которые могли бы напомнить очертания беременного тела, возможно, потому, что в своих работах стремилась воздать должное западной моде XVIII–XIX веков – периода, когда выставлять напоказ большой живот было не принято и можно было щеголять лишь тонкой талией. Таким образом, даже несмотря на то что в своем творчестве Вествуд часто следовала гротескному канону, она никогда не прикасалась к теме фертильности женского тела и метаморфоз, происходящих с ним во время беременности, в отличие от тех модельеров, о которых я буду говорить в первой части этой книги<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Работы Вивьен Вествуд обсуждают многие авторы. См., к примеру: Wilcox 2004; Evans & Thornton 1989; Arnold 2002.



*Ил. 1. Рекламный постер фильма Working Girl. 1988 © 20thCentFox. Право на публикацию изображения предоставлено Everett Collection*

Очертания беременного тела разительно отличаются от силуэта, которому высокая мода отдавала предпочтение на протяжении большей части прошлого века. Модное тело образца XX столетия остается одним из самых красноречивых примеров искусственно созданного «совершенства» – это тело, постоянно заключенное в одни и те же, строго ограниченные рамки и категорически не похожее на беременное. Можно предположить, что причина изгнания беременного тела из мира моды кроется в долгой и весьма устойчивой традиции западной мысли, а точнее в негативных коннотациях, которыми она наделила репродуктивные функции женского тела, а также в том, что беременное тело для человека западного сознания выглядит пугающе и *гротескно*. Иными словами, мы имеем дело с явным симптомом всепроникающей гинофобии, которую впитала в себя западная мода XX века. (Я не использую более привычный и часто употребляемый термин «мизогиния», или «женоненавистничество», поскольку термин «гинофобия» более точно передает суть данного явления – страх перед обладающим репродуктивной способностью женским телом. Первый корень этого сложного слова, «гино», обра-

зованный от греческого *gynē* – «женщина», в английском языке часто ассоциируется именно с женской репродуктивной функцией. Кроме того, этот термин обладает более широким значением. Согласно некоторым теориям, мизогинии подвержены не только мужчины, но и женщины – это страх перед всеми проявлениями женственности и материнства, который человек может испытывать независимо от своего гендерного статуса и сексуальной ориентации<sup>48</sup>.)

### *Материнство и гротеск*

Вопрос, как возник страх перед беременным телом и какое место он занимает в истории западной мысли, выходит далеко за тематические рамки этого исследования. Однако следует отметить, что отвращение, возникающее при виде тела, готового произвести на свет новую жизнь, занимает важное место в истории гротеска. По мнению ряда исследователей, представляющих разные научные дисциплины, это одна из главных причин, определяющих то маргинальное положение, которое отводит гротеску западный эстетический канон<sup>49</sup>. В то же время можно выдвинуть встречный тезис: материнское тело было исключено из западной репрезентативной традиции, потому что его образ вписывается в гротесковый канон<sup>50</sup>. Как отмечает Мэри Руссо в своей книге *The Female Grotesque – «Женское начало в гротеске»*, в этимологии самого слова «гротеск» можно уловить связь с представлениями о беременном теле: «Это слово <...> ассоциируется с пещерой – *grotto-esque* <...> Если спроецировать метафору „пещера гротеска“ на тело, можно обнаружить ее физиологический прототип – анатомическое отверстие, которое есть только на женском теле (и оно действительно часто отождествляется с пещерой в самом грубом метафорическом смысле)»<sup>51</sup>.

Пожалуй, наиболее ясный ответ на вопрос, что связывает беременность с гротеском, был сформулирован в эпоху Просвещения в ходе дискуссии о природе зачатия. Философы-просветители предприняли попытку дематериализовать процесс зарождения жизни и вернуть ему первозданную чистоту, отождествляя его с духовным актом творения, который, согласно картезианской модели, неотделим от мужского начала. А тот факт, что мужское начало не может исполнить этот акт единолично, служил объяснением живучести гротеска: «Природное несовершенство и пороки плоти пробудились, когда эта летучая искра соединилась с грубой материей (которая, согласно философским воззрениям XVIII столетия, несла в себе женское начало), положив начало извращениям, страстям и болезням»<sup>52</sup>. И поскольку в конечном итоге «природе было позволено брать материал для воспроизводства человека только от его матери <...> [это] стало источником множества бед»<sup>53</sup>.

Дискурсы гинефобии, сопровождающие процесс рождения и окружающие материнское тело, в том числе и те, что составляют часть западного медицинского дискурса, остаются по-прежнему актуальными и в наши дни. Подробный рассказ о том, как и почему процесс рождения и беременность были патологизированы в медицинском дискурсе, можно найти в книге *Exploring the Dirty Side of Women's Health – «Исследуя грязные стороны женского здоровья»*<sup>54</sup>. В качестве отправного пункта ее авторы использовали определение Мэри Дуглас, согласно которому грязь образуется, когда «материя оказывается не на своем месте», что приводит

---

<sup>48</sup> Недавно возникшая тенденция к уточнению значений терминов «мизогиния» и «гинефобия» отражена в статье Эмили Аптер (Apter 1998).

<sup>49</sup> Russo 1995: 1–6.

<sup>50</sup> Об исключении гротеска из западной истории искусства см.: Connelly F. S. Introduction в книге: Connelly 2003: 1–19.

<sup>51</sup> Russo 1995: 1.

<sup>52</sup> Stafford B. M. *Conceiving* в: Connelly 2003: 81.

<sup>53</sup> Ibid. Стаффорд цитирует слова из трактата Антона-Пафаэля Менгса «*Sämmtlicje hinterlassene Schriften*».

<sup>54</sup> Kirkham 2007.

к опасному смещению чужеродных категорий<sup>55</sup>. В книге говорится о том, что официальная медицина относит беременность и роды к категории болезненных состояний и процессов, занимающих самое низкое положение в иерархии, поскольку они по-прежнему ассоциируются с грязью: «Беременная женщина являет собой пример деформации границ и результат запретного смещения видов» – и этого вполне достаточно для того, чтобы считать беременность и роды патологией<sup>56</sup>. Ажиотаж, который в наши дни возникает всякий раз, когда кто-то из знаменитостей публично демонстрирует свою беременность, только доказывает, что это состояние воспринимается обществом как ненормальное и унижительное; а пришедшее на смену отвращению болезненное влечение не имеет ничего общего с настоящим принятием. Кроме того, следует заметить, что интерес к беременности звезды, как правило, связан с ожиданием следующей метаморфозы – ее стремительного возвращения в «нормальное» состояние, а говоря проще, публику занимает вопрос, станет ли ее тело после родов таким же, каким было до беременности. В современной культуре селебрити беременность преподносится как своего рода мода – ее носят как платье, а безупречно округлившийся живот становится объектом коммодификации, модным товаром, на который падки массмедиа. Таким образом создается иллюзия, будто, превратившись в модный тренд, беременность перестает быть телесным воплощением жизненного опыта<sup>57</sup>.

Бахтин отчасти выступает оппонентом по отношению к философам-просветителям. Он реабилитирует гротеск, а его характерные атрибуты рассматривает как необходимый противовес «абстрактному рационализму», который не в состоянии понять «образ противоречиво становящегося и вечно неготового бытия»<sup>58</sup>. И для того, кто разделяет бахтинскую точку зрения, гротесковые аллюзии на материнство совершенно прозрачны. Согласно теории Бахтина, гротеск создает эффект «перевернутости», сбивающего с толку смещения границ, в том числе и в особенности границ телесных. Гротескное тело не «отграничено от остального мира», оно всегда остается незавершенным, негерметичным, постоянно находится в процессе становления и готово в любой момент переродиться или произвести на свет новую жизнь, заключенную в новом теле. В книге «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» Бахтин пишет, что гротескное тело – это «становящееся тело <...> оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело». В свою очередь, модному телу образца XX века в концепции Бахтина соответствует то, что он называет «новым телесным канонам», господствующим в официальной культуре:

Тело этих канонов прежде всего – строго завершенное, совершенно готовое тело. Оно, далее, одиноко, одно, отграничено от других тел, закрыто. Поэтому устраняются все признаки его неготовности, роста и размножения: убираются все его выступы и отростки, сглаживаются все выпуклости (имеющие значение новых побегов, почкования), закрываются все отверстия. Вечная неготовность тела как бы утаивается, скрывается: зачатие, беременность, роды, агония обычно не показываются. Возраст предпочитается максимально удаленный от материнского чрева и от могилы <...> Акцент лежит на завершенной самодовлеющей индивидуальности данного тела. <...> Вполне понятно, что с точки зрения этих [классических – *добавлено Ф. Г.*] канонов тело гротескного реализма представляется чем-то уродливым,

<sup>55</sup> Douglas 2002: 2, 36–37.

<sup>56</sup> Callaghan 2007: 16.

<sup>57</sup> Я благодарна Морин Брюстер, чья магистерская работа навела меня на эту мысль: Brewster 2014.

<sup>58</sup> Bakhtin 1984: 118 (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 132).

безобразным, бесформенным. В рамки «эстетики прекрасного», сложившейся в новое время, это тело не укладывается<sup>59</sup>.

Как будто подтверждая суждения Бахтина, Кеннет Кларк в своем выдающемся (хотя и по сей день вызывающем неоднозначные оценки) исследовании истории наготы относит изображения женщин с большим животом, то есть выглядящих беременными, к так называемой альтернативной конвенции, подразумевая под этим термином традиции репрезентации тела, отступающие от принципа симметричности и гармонии, на котором зиждется классическая модель. Кларк находит истоки альтернативной конвенции в северной готике, но полагает, что она сохранялась вплоть до начала XX века, и приводит в качестве примера картины Поля Сезанна и Жоржа Руо. Примечательно, что он также усматривает аналогию между альтернативной конвенцией и изобразительными традициями незападных культур, в частности культур Индии и Мексики, но безотносительно какой-либо хронологии, что неудивительно. В отличие от Бахтина Кларк отводит этим канонам место на самом нижнем уровне репрезентационной иерархии, а в некоторых его рассуждениях и описаниях сквозит откровенная гинофобия:

Это то, что отличает готический идеал женского тела: если античной наготе ритм задает изгиб бедра, то в альтернативной конвенции это делает выпирающий живот. Эта перемена – свидетельство принципиально разного отношения к телу. Крутой изгиб бедра образуется в результате тренировок на вертикальную тягу. Под ним скрыты кости и мускулы, способные удерживать вес тела. Как бы чувственно он ни выглядел, какой бы совершенной ни была его геометрия, в конечном итоге он остается зримым воплощением энергии и контроля. Изгиб [складок] живота образуется под действием гравитации в результате постоянной расслабленности тела. Это тяжелый, бесструктурный изгиб, рыхлый и вялый, и если в нем есть какое-то упорство, то это упорство бездействия. Своей формой он обязан не волевым усилиям, но не зависящим от сознания биологическим процессам, которые формируют все спрятанные от глаз органы<sup>60</sup>.

Говоря об альтернативной конвенции, Кларк описывает женское тело почти теми же словами, которыми язвительные журналисты в свое время описывали имитирующие формы беременного тела модели Рей Кавакубо и Джорджины Годли. Он утверждает, что это «луковицеобразное» тело «отвергло представление о здоровой структуре, о чистых геометрических формах и их гармоничном сочетании, променяв их на кучу комковатой плоти, раздувшейся и инертной»<sup>61</sup>. Высказывания Кларка критиковали многие искусствоведы феминистского толка, и особенно Линда Нид в книге *The female nude* – «Женская нагота».

В свою очередь Бахтин, который ни в коем случае не считает альтернативный канон презренным, а оплодотворенное тело безобразным, воздавая ему хвалу, тем не менее не слишком глубоко вникает в вопрос, почему образ материнского тела так прочно укоренился в гротесковой традиции. В своих пространственных рассуждениях о том, почему женское тело вызывает гротескные ассоциации, он никогда не останавливается на их гинофобном происхождении и, по видимому, вообще не принимает его в расчет. Это становится очевидным, когда мы добиремся до той части его работы, в которой он, стремясь избавить Рабле от потенциальных обвинений в женоненавистничестве, в конечном итоге связывает гротескную традицию с неизменным ассоциированием женщины с материнским началом. Для Бахтина в этом заключена вся суть отношения к женщине как к гротескному персонажу:

---

<sup>59</sup> Ibid.: 25–29 (там же: 36–37).

<sup>60</sup> Clark 1956: 317–318.

<sup>61</sup> Ibid.: 333.

Народно-смеховая традиция вовсе не враждебна женщине и вовсе не оценивает ее отрицательно. Подобного рода категории вообще здесь не приложимы. Женщина в этой традиции существенно связана с материально-телесным низом; женщина – воплощение этого низа, одновременно и снижающего и возрождающего. Она так же амбивалентна, как и этот низ. Женщина снижает, приземляет, отелеснивает, умерщвляет; но она прежде всего – начало рождающее<sup>62</sup>.

В результате философ приходит к выводу, что женщина уже по своей природе связана с гротескным канонem. И хотя Бахтин рассматривает гротескные образы в позитивном свете, он не видит гинофобного подтекста в том, что биологическое строение женщины воспринимается как гротескное, а ее детородные органы – как олицетворение гротеска. Он предпочитает уклониться от глубокого рассмотрения данной темы и в конечном итоге истолковывает эти ассоциации как нечто естественное. Таким образом, несмотря на то что он не принижает и даже романтизирует образ беременной женщины, Бахтин остается в определенной степени замешанным в дискурс гинофобии. Как заметила Мэри Руссо,

Бахтин, как и многие другие социальные теоретики XIX и XX веков, не в состоянии признать или включить в свою семиотическую модель политики тела социальные отношения гендерного характера, и вследствие этого его представления о женском начале гротеска остаются во всех отношениях ограниченными и недоразвитыми<sup>63</sup>.

Не только Руссо, но также Сталлибрас и Уайт указывают на то, что женщины сильно рискуют, когда сами отождествляют себя с гротескным телом, поскольку на женском теле заведомо *лежит печать* гротескных ассоциаций. Действительно, если мы понимаем гротеск как отклонение от нормы или выход за ее границы, нам следует признать, что в сравнении с образцовым мужским телом любое женское тело *всегда* гротескно<sup>64</sup>. Однако, как и Коннели, Руссо не исключает возможности феминистской реапроприации гротескных категорий и указывает возможные способы использования гротеска в качестве действенного средства, с помощью которого можно будет изменить идеальные представления о нормах и отклонениях от норм. Гротеск – это поле для исследования существующих норм и того, что принято считать отклонениями. И в то же время гротеск – это критика и вмешательство в канон, которому подчиняется идеальное модное тело. Прибегнув к помощи гротеска, Годли, Кавакубо и Бауэри реапроприровали образ материнского тела и вписали его в лексикон современной моды.

### ***Бэкграунд Джорджины Годли***

Еще в 1980-е годы британский модельер Джорджина Годли, чьи работы, очевидно, оказали сильное влияние на Рей Кавакубо, радикально изменила женский силуэт, добавив объема ягодицам, бедрам и животу. Любопытно, что до сих пор коллекции Кавакубо и Годли не сопоставлялись ни в одной статье или книге, где упоминаются эти дизайнеры. И хотя невозможно с точностью установить, была ли Кавакубо знакома с работами Годли, когда разрабатывала коллекцию 1997 года *Body Meets Dress* («Тело встречается с платьем»), в нашей с ней беседе Годли заявила, что Кавакубо лишь сделала вид, будто связи между ними не существует, и приложила усилия к тому, чтобы она не обнаружилась. К примеру, в 1999 году при подготовке экспозиции в галерее Хейворд Кавакубо не разрешила разместить свои модели из коллек-

---

<sup>62</sup> Bakhtin 1984b: 240 (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. С. 265).

<sup>63</sup> Russo 1995: 63.

<sup>64</sup> Ibid.: 10–12.

ции весна – лето 1999 в одном зале с моделями Годли из коллекции *Bump and Lump* («Кочки и ухабы»), несмотря на их эстетическую и тематическую схожесть<sup>65</sup>.

Как пишет художественный критик Мариуччиа Касадио, «одежда [созданная Джорджиной Годли] изменяет и подчеркивает форму и размер женского живота и ягодиц благодаря объемным вставкам, которые невозможно не заметить». Годли черпала вдохновение для коллекции *Bump and Lump* (осень – зима 1986/87)

из медицинских и научных источников, включая ортопедию и гинекологию, и использовала целый ряд материалов и форм, которые приподнимают и увеличивают специфические части [женского] тела. Такая «клиническая» эстетика стала краеугольным камнем ее новой концепции силуэта. Созданные ею вещи – это формальное воплощение неведомых прежде возможностей мутации<sup>66</sup>.

Аналогичной точки зрения придерживается историк моды Ричард Мартин, который, рассуждая о том, можно ли отнести работы Годли к сюрреализму, называет одежду из ее коллекций «биоморфной»<sup>67</sup>.

Несмотря на эстетическую схожесть работ Джорджины Годли с коллекцией Рей Кавакубо весна – лето 1997 года, культурное окружение и масштабы производства в большей степени роднят ее с Ли Бауэри, и Годли сама это признает. В интервью она рассказала, как вместе с Бауэри и другими, тогда еще едва оперившимися дизайнерами участвовала в модном шоу *London Goes to Tokyo* («Лондон направляется в Токио»), организованном в 1984 году, для того чтобы познакомить Японию с творчеством молодых британских дизайнеров<sup>68</sup>. Модельер вспоминала, как ее познакомила с Бауэри Рейчел Оберн, с которой Годли жила в середине 1980-х годов. Несколькими годами ранее Оберн сама пробовала начать карьеру модельера и на паях с Бауэри арендовала торговую точку в Кенсингтон-маркет; но позже она с головой окунулась в клубную культуру и стала диджеем. Вспоминая начало собственного пути на дизайнерском поприще, Годли заметила, что ее окружение тогда в основном состояло из людей, занимавшихся разными видами художественного творчества. Она пояснила:

У меня была студия на Олл-Сейнтс-роуд и целая компания: Ли Бауэри, Рейчел Оберн, Том Диксон, – которая была мне очень близка в то время. И я обменивалась идеями не только с модельерами – все мои лучшие друзья были начинающими дизайнерами и художниками. Мы принадлежали к одному сообществу, и это была настоящая общность<sup>69</sup>.

Еще одним важным членом этого творческого союза был Скотт Кролла, дизайнер, вместе с которым Годли училась в художественной школе и в 1981 году основала компанию, где работала до того, как решила пойти самостоятельным путем. Эта компания, носившая название *Crolla*, открыла собственный магазин в Лондоне на Довер-стрит, имела коммерческий успех и пользовалась благосклонностью критиков. По словам Годли, работая в *Crolla*, она получила первый опыт, пытаясь исследовать воплощенные в одежде гендерные нормы:

---

<sup>65</sup> Интервью Джорджины Годли, Лондон, сентябрь 2008 (см. приложение, с. 194).

<sup>66</sup> Frisa & Tonchi 2004: 344.

<sup>67</sup> Martin 1987: 17. Ричард Мартин использует этот термин в том значении, которое он имеет в искусствоведении, поскольку рассматривает работы Годли в контексте сюрреализма: «Биоморфное искусство – это особое направление абстрактного искусства, склонное заимствовать свои абстрактные формы не в геометрии, как это делает конструктивизм, а в мире живых организмов» (из словарной статьи электронной версии Оксфордского словаря // Oxford English Dictionary Online Edition).

<sup>68</sup> Интервью Джорджины Годли (см. приложение, с. 192).

<sup>69</sup> Там же (см. приложение, с. 191–192).

Это Crolla. Совместное предприятие, которое образовалось в 1981 году. Важно, в определенном смысле, расставить вещи по своим местам. Crolla была таким же экскурсом в сексуальность, как и мои сольные коллекции, демонстрировавшие мой интерес к феминизму. Это было рождение денди 1980-х<sup>70</sup>.

Расширяя словарь приемлемого мужского гардероба, Crolla выпускала модели, которые давали повод по-новому взглянуть на англосаксонский эталон маскулинности. Отчасти это достигалось за счет заимствования материалов и узоров из незападных традиций: «А кроме того, ощущался невероятный кросс-культурный интерес, особенно в Лондоне. Очень сильно давал о себе знать присутствие арабской культуры. Происходило смешение культур. Каждый использовал этнические материалы»<sup>71</sup>. Компания Crolla больше всего прославилась своими мужскими костюмами и рубашками кричаще ярких расцветок с узорами и рисунком. Их шили, комбинируя «этнические материалы» с такими традиционными для Британии тканями, как ситец, который ассоциировался с домашним уютом, поскольку исторически использовался для отделки интерьеров. Но к этим ассоциациям, связанным с идиллическими представлениями о старой доброй Англии, добавлялись и другие, ведь ситец – «набивная ткань, внесенная в реестр и модифицированная благодаря коммерческой торговле между Индией и Британией»<sup>72</sup> – был одним из главных колониальных товаров.

### *Предметы одежды, изменяющие форму тела*

В конечном итоге именно успех, которого добилась Crolla, побудил Годли уйти из компании и основать собственный бренд. Это дало ей большую свободу для эксперимента: «Crolla была очень успешной компанией, а многие художники, вкусив успеха и признания благодаря какой-то одной своей работе, принимают ее тиражировать из коммерческих соображений»<sup>73</sup>. Работая под собственным именем, Годли начала с создания мини-коллекции осень – зима 1985/86 и обозначила темы, которые впредь станут регулярно повторяться в ее творчестве. В частности, она заявила о своем намерении исследовать тело и гендер. Центральная тема этой первой коллекции – Transgender and the Body («Трансгендер и тело»). Вошедшие в нее вещи были «мужскими спереди и женскими сзади», то есть спереди напоминали брюки, а сзади юбку<sup>74</sup>. Однако в ней было и совершенно особенное платье, изготовленное из прорезиненных медицинских пеленок, которые подстилают под простыни больным, страдающим недержанием мочи. Его появление можно назвать первой атакой Годли на стандартный словарь моды 1980-х годов. В данном случае диверсией стал выбор материала, который по меркам того времени мог расцениваться как самое вопиющее безобразие. Резина и схожие с ней материалы, в первую очередь латекс, в 1980-е годы использовались модными дизайнерами в облегчающих моделях – своего рода непроницаемых чехлах, которые должны были подчеркивать и выставлять напоказ идеальные формы женской фигуры. Наиболее яркий и наглядный пример такого применения эластичных материалов представляют собой работы Тьерри Мюглера,

---

<sup>70</sup> Там же (см. приложение, с. 182).

<sup>71</sup> Там же (см. приложение, с. 182).

<sup>72</sup> O'Neill 2007: 188.

<sup>73</sup> Интервью Джорджины Годли (см. приложение, с. 187).

<sup>74</sup> К сожалению, большая часть вещей из коллекций Джорджины Годли не была сохранена в архивах, систематически описана и/или профессионально сфотографирована, поэтому чаще всего, за неимением иных документальных материалов, приходится довольствоваться фотографиями и обзорами из журналов мод 1980-х годов, а также цитатами из заметок модных обозревателей и интервью самой Годли. Это делает подробное описание большинства созданных ею вещей практически невозможным.

начавшего использовать резину, находясь под впечатлением от фетишистских моделей, которые еще в 1970-е годы сумели интегрировать в моду Вивьен Вествуд и Малкольм Макларен. Некоторые теоретики связывают обилие латекса в моде 1980-х с эпидемией СПИДа, сравнивая его с доспехами, прилегающими к телу так плотно, что кажется, будто ничто не сможет проникнуть под них извне<sup>75</sup>. Годли, напротив, использовала резину, чтобы напомнить о незащищенности тела, которое испещрено порами, а иногда и в прямом смысле дает течь. Обратившись к материалу, более всего востребованному в больницах, она продемонстрировала уязвимость и хрупкость болезненного и часто нуждающегося в медицинском уходе человеческого тела и противопоставила его синтетическим – подправленным при помощи скальпеля и упакованным в пластик – модным телам 1980-х годов. Интерес к теме уязвимости и проницаемости тела, часто порождающей в человеке чувство смущения и стыда, также сближает Джорджину Годли с Ли Бауэри, который во многих своих работах исследовал телесные границы и беспокойство, возникающее всякий раз, когда тело что-то из себя исторгает (ставшее особенно острым в разгар эпидемии СПИДа).

Сразу же после первой самостоятельной мини-коллекции Годли выпустила полноценную коллекцию *Body and Soul* («Тело и душа», весна – лето 1986), в которой еще дальше продвинулась по пути исследования тела, не соответствующего идеалам своего времени. Вещи из этой коллекции то плотно облевали фигуру, то вдруг начинали болтаться на ней и сползать. Чтобы добиться этого эффекта изменчивости, Годли использовала систему «косточек», вшитых в плаття из льнувшего к телу, но хорошо тянущегося шелкового джерси. Многие из этих вещей как будто заигрывали с телом, выпячивая и выставляя напоказ его отдельные части – к примеру, ключицы или грудную мускулатуру. Так, в коллекции была модель, названная «*muscle dress*» – «мускульное платье», с объемными вставками из вельвета, имитирующими мышечный экзоскелет. И хотя сама Годли об этом не обмолвилась ни словом, ее вторая коллекция явно отсылает к работам Скьяпарелли, а точнее к модели 1938 года, которую принято называть «*skeleton dress*» – «платье-скелет». Эта отсылка, в свою очередь, подразумевает некоторую связь между работами, которые я рассматриваю в этом исследовании, и более ранними итерациями гротеска в моде, ассоциирующимися в первую очередь с сюрреализмом. В давнем интервью Годли, опубликованном в журнале *i-D*, она описала свою коллекцию как возмущенный отклик на «озабоченность „красотой тела“» и «ответ Алайе», из чего можно было сделать вывод, что она продолжит следовать тем же курсом, продвигаясь все дальше. Это подтвердила ее зимняя коллекция того же года «Кочки и ухабы»<sup>76</sup>.

Неотъемлемой частью этой коллекции было нижнее белье с толщинками, увеличивающими размер бедер, ягодиц и живота и, соответственно, подчеркивающими и выставляющими напоказ именно те части и формы женского тела, которым мода того времени предписывала не быть пышными и объемными. Поверх белья надевались облегающие платья из полупрозрачного эластичного материала. В коллекцию входили платья разной длины – от очень коротких до максимально длинных. К сожалению, не сохранилось почти никаких документальных изображений других предметов из той же коллекции, надевавшихся поверх платьев и создававших тот же эффект дополнительного объема в области живота, бедер и ягодиц. Единственный из этих «*overgarments*», который мне довелось увидеть, – это пояс с объемной вставкой спереди, создающей «беременный» силуэт. Сама Годли описала его как «некую абстракцию фартингейла [фижм]», которая утрирует женские формы:

Они (пояса. – *Прим. пер.*) в некотором смысле идеализировали фигуру, но не так, как это было принято делать в то время, ведь большинство людей предпочитало маскулинность. А [с помощью этих аксессуаров] можно

<sup>75</sup> Уилсон Э. Мода и тело постмодерна (Wilson 1993: 12).

<sup>76</sup> Beard & McClellan 1988: 72–76, 78.

было обзавестись великолепными [пышными] бедрами или восхитительным задом<sup>77</sup>.

И журналисты, и музейные кураторы восприняли эту коллекцию как манифест, критикующий моду, которая делала ставку только на худощавую и «подтянутую» женскую фигуру. Работу Годли приветствовали как «вызов миру моды, помешавшемуся на женской худобе»<sup>78</sup>, а заодно и «устойчивым представлениям о женственности»<sup>79</sup>. Британский Vogue расхваливал Годли за то, что, «разрабатывая модели, [она] исходит из социальных предпосылок», и утверждал, что ее работы следует воспринимать как откровенное высказывание по поводу повальной в тот период озабоченности состоянием тела (body-consciousness)<sup>80</sup>. Сама Годли согласна с такими оценками и говорит, что в своих коллекциях стремилась «обозначить роль женщины в обществе и то, как нас воспринимают». А говоря о предметах, надевавшихся поверх платьев, отметила, что в коллекции Bump and Lump выразила свое отношение и к господству маскулинного силуэта, и, в более общем плане, к требованиям, которые мода 1980-х годов предъявляла женщине и ее телу:

В те времена возник особый интерес или, если угодно, мания: в начале 1980-х сформировалась популяция очень жестких и напористых женщин, а в Америке появился мощный тренд – держать тело в тонусе, занимаясь аэробикой с Джейн Фондой. У каждой было безупречное тело. А затем появился Азедин Алайя. Вся эта одежда бесила меня – я считала, что она унижает женщину, и не видела в ней абсолютно ничего, что могло бы женщину возвысить <...> Цель моей работы состояла в том, чтобы изменить представления о том, что можно считать красивым. И я обратилась к тому, что нас учили воспринимать как безобразное. И бросила вызов этим представлениям<sup>81</sup>.

Отправной точкой для создания коллекции стало изучение современных кукол, и в первую очередь куклы Барби, а также доисторических «идолов плодородия». При помощи пластилина Годли подправила формы куклы Барби таким образом, чтобы та стала походить на древние изображения, олицетворявшие материнское начало:

Так возникла сама идея. Потому что Барби – это воплощение экстремального, почти извращенного идеала женственности. Кроме того, тогда все сходили с ума от женщин с мальчишеской фигурой. В общем, я собрала целую толпу Барби, взяла пластилин и поколдовала над их телами, надстроив их в разных местах. В то время я изучала идолов плодородия, и эти знания пригодились в моих упражнениях. Я придавала им новые формы, часть из которых затем использовала в своей линейке объемного нижнего белья<sup>82</sup>.

Таким образом, цель этой работы Годли видела в том, чтобы восстановить в правах и вернуть материнское тело в контекст западной моды. Примечательно, что она начала с преобразования тела куклы Барби, которое в своем безупречном совершенстве представляет собой доведенное до крайности олицетворение нормативной феминности и недостижимого

---

<sup>77</sup> Интервью Джорджины Годли (см. приложение, с. 186).

<sup>78</sup> Фрагмент текста на сопроводительной табличке к нижней сорочке с набивными объемными вставками, выставленной в Галерее тела (Body Gallery) Брайтонского музея; табличка изготовлена в 1986 году (обновлена в 1998).

<sup>79</sup> Данная цитата из музейного каталога относится к платью «на обруче» из зеленого шелкового джерси (Годли, 1986) из собрания музея Виктории и Альберта.

<sup>80</sup> Jobey 1987: 111.

<sup>81</sup> Интервью Джорджины Годли (см. приложение, с. 184, 188).

<sup>82</sup> Ibid.

идеала телесных форм<sup>83</sup>. Исследовательский подход Годли можно сравнить с работой теоретика, например Линды Нид; однако Годли несколько опередила ее, поскольку коллекция *Bump and Lump* увидела свет раньше, чем книга *The Female Nude* («Женская нагота»). Как и печатные труды Нид, дизайнерские эксперименты Годли явились частью феминистской полемики 1980-х годов. Ее работу можно рассматривать как феминистское вторжение в мир моды и критику господствующего модного дискурса, суть которого яснее всего выражали такие моделиеры, как загонявший женские тела в тиски экстремально безупречных силуэтов Аззедин Алайя, то и дело упоминавшийся Джорджиной Годли в нашей беседе. Говоря о коммерческой жизнеспособности своих моделей, Годли признала, что облегчающие платья из ее коллекций пользовались значительно большим спросом, чем объемное нижнее белье. Надо заметить, что ее коллекции, несмотря на экспериментальный характер дизайна, продавались в лондонских универмагах *Harrods* и *Whistles*, а некоторые в *Bloomingdales* в Нью-Йорке. Однако самый благодарный рынок сбыта Годли нашла в Японии; ее доходы настолько зависели от объема продаж в этой стране, что в начале 1990-х – вскоре после того как в Японии начался экономический кризис – ей пришлось свернуть производство.

Предпринятая Линдой Нид попытка пересмотреть историю наготы с феминистской точки зрения также имела целью восстановить в правах образ материнского тела, только в данном случае вписать его предстояло в контекст западного изобразительного искусства. Подобно Годли, Нид для начала обратилась к ранним изображениям, олицетворяющим женскую плодovitость. Один из самых известных примеров такого изображения – фигурка, получившая в наши дни имя Венеры Виллендорфской, которая, по воле таких исследователей, как Кеннет Кларк, была выброшена из канонической истории западной культуры наготы как нечто непотребное. Следуя почти тем же курсом, что и Годли, сравнившая куклу Барби с доисторическими идолами плодородия, Нид, стремившаяся опровергнуть аргументы Кларка, сравнила кикладских идолов, которые в представлении этого критика являются более «совершенной» и «упорядоченной» репрезентацией женственности, с Виллендорфской Венерой, чтобы выяснить, по какой причине последнюю исключили из числа западных идеалов женской наготы:

Он [Кларк] сравнивает два ранних примера изображения женской наготы: доисторическую фигурку женщины и кикладского идола – и называет их, соответственно, растительной и хрустальной Венерой. В первом случае он видит бесформенные и разлезающиеся во все стороны тела, а во втором пример того, как «необузданное человеческое тело было подчинено геометрическому упорядочиванию». Это важный момент: на женское тело распространяются ограничения, его загоняют в рамки и держат в узде. Общеизвестно, что доисторические статуэтки, такие как Виллендорфская Венера, олицетворяют фертильность: они изображают материнское тело, то есть готовое к родам женское тело. Кларк отсылает к этому изображению, когда говорит о неупорядоченном, вышедшем из-под контроля женском теле; оно исключено из числа предметов, достойных внимания художника, в отличие от сглаженных и непрерывных очертаний кикладской фигуры <...> Женское тело получает право стать произведением искусства, если его формы подчинены контролю и не выходят за пределы установленных границ – то есть когда оно загнано в жесткие рамки<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Я еще вернусь к вопросу о Барби и воплощенном в ней телесном идеале, а также нормативных расовых, классовых и гендерных категориях, в 5-й главе, где будут рассмотрены «кукольные» коллекции Мартина Маржела. Из книг, в которых обсуждается феномен Барби, внимания заслуживают следующие: Rogers 1999; Rand 1995; McDonough 1999; Thomas 2003.

<sup>84</sup> Nead 1992: 7.

Нетрудно заметить, что рассуждения Нид имеют отношение и к истории одежды, поскольку, вступив на территорию моды, женское тело тут же оказалось в плену условностей и ограничивающих предписаний – точно так же как женская нагота, попавшая в сферу изобразительного искусства:

Если женскому телу определено недоставляет способности сдерживать рвущуюся из него наружу грязь и выделения, потому что его очертания прерывисты, а поверхность не герметична, классические формы искусства демонстрируют в своем роде магическое умение призвать женское тело к порядку, загнав его в рамки и мгновенно заделав все отверстия и иссушив даже слезы<sup>85</sup>.

Однако для постоянно стремящейся к новизне и смене идентичности моды эта модель сдерживания часто превращается в проблему; и в такие моменты, порой неожиданно для самой себя, мода сдается под натиском необузданных субъектов и вышедших из-под контроля объектов. Годли прекрасно осознавала, что она делает, когда исследовала тело, не умецающееся в установленных границах, и в своей работе двигалась тем же курсом, что и современные ей теоретики феминизма.

Однако временами аргументация модельера, впрочем, как и некоторые ответвления феминистской теории, сворачивает в сторону сомнительного эссенциализма. В частности, это проявляется в том, как она раз за разом настойчиво возвращается к идее существования неких межкультурных представлений о естественных женских формах:

Я изучила намного больше примитивных культур – и то, как в них обозначается плодovitость и как выглядят идола плодородия: африканские идола плодородия, египетские, разные формы тела, разные культуры – как противоположность тому, к чему пришли мы. А это маскулинность [форм]. Отчасти меня злило то, что мы, добившиеся так называемых свобод для женщин, в действительности не позволяем себе быть верными своим естественным формам<sup>86</sup>.

В другом откровенном интервью она дополнила эту мысль:

Мне кажется, что в то время, когда я бралась за эту работу, мое рвение было продиктовано самим духом времени – начала восьмидесятых. Все, что нас окружало, – это power-dressing [властная манера одежды] и плечи в стиле сериала «Династия»; и я ненавидела все, что происходит. Это выглядело так, словно женщины решили отказаться от своей истинной силы, чтобы больше походить на мужчин <...> Я считала такое помешательство на женщинах с плоскими животами странным и противоестественным. Отказаться от самой природы плодovitости и фертильности – это то же самое, что отказаться от собственной сущности<sup>87</sup>.

Итак, Годли, возможно, сама того не осознавая, апеллирует к биологическому эссенциализму, проецируя на всех женщин универсальные категории, основанные на биологических характеристиках. Подобные взгляды, бытовавшие и внутри, и за пределами феминистского движения, возникли раньше, чем вторая волна феминизма, но отчасти были подхвачены

---

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Интервью Джорджины Годли (см. приложение, с. 184–185).

<sup>87</sup> Решович Х. «Выдержки из интервью Джорджины Годли» (Rechowicz H. Extract from an Interview with Georgina Godley в дипломной работе: Rechowicz 1996: 1). Также см. интервью Годли в статье С. Бирда и Дж. Макклеллана (Beard & McClellan 1988).

и ею<sup>88</sup>. Начиная с 1970-х годов они подвергались нападкам со стороны проponentов социального конструктивизма, утверждавших, что в действительности такие категории, как феминность, или женственность, всегда социально и культурно обусловлены<sup>89</sup>. Впоследствии Джудит Батлер, продолжив развивать эту точку зрения, пришла к выводу, что тело уже само по себе не может быть рассмотрено как стабильная и самодостаточная по отношению к культуре структура, поскольку фактически его формирование в равной мере зависит и от социальной, и от культурной среды; и этот вывод делает биологический эссенциализм еще более несостоятельным<sup>90</sup>. Однако он дал толчок развитию стратегического эссенциализма, потенциально позволяющего сохранить сплоченность феминистского движения и прежнюю направленность феминистской культурной критики и активизма без опоры на веру в универсальные характеристики, присущие всем без исключения женщинам<sup>91</sup>. Чтобы добиться этого, требовалось сбалансировать ситуацию, для чего была введена универсальная категория «женщина». Именно к ней взывают в определенных социальных и политических контекстах, чтобы стимулировать коллективные действия, хотя фактически признано, что такой универсальной категории не существует<sup>92</sup>. Другое, возможно, более убедительное решение проблемы природы феминности предложила Элисон Стоун, которая, следуя по стопам Джудит Батлер, утверждает, что феминность и женщина «генеалогически» связаны между собой и сформированы исторически. Согласно ее точке зрения, процесс формирования осуществляется сложным и зачастую противоречивым путем: «Женщины во все времена обретают феминность, усваивая и перерабатывая существующие культурные интерпретации феминности, поэтому все женщины вписаны в историю многократно повторяющихся и накладывающихся друг на друга цепочек интерпретаций»<sup>93</sup>.

Возвращаясь к обсуждению специфики работ Годли, следует отметить, что ее модели далеко не всегда можно соотнести с содержанием ее же высказываний; и, на мой взгляд, такое расхождение слов с материальными свидетельствами – это явный пример «намеренного искажения». На первый взгляд, основным предметом исследования модельера является материнское тело, олицетворенное «беременным» силуэтом. Но если отбросить в сторону эссенциализм, к которому отсылают некоторые ее заявления, и взглянуть на работы Годли непредвзято, мы обнаружим, что предпринятая ею попытка исследовать человеческое тело выходит далеко за пределы задачи воздать должное «естественным» женским формам. Ведь, по сути, Годли сама занимается формовкой тела. Она создает фигуры, которые своей асимметрией и странными очертаниями составляют разительный контраст по отношению к классическому идеалу человеческого тела (тому идеалу, которому противопоставляет себя гротеск) и олицетворяют абсолютное принятие любого проявления *альтерности*<sup>94</sup>. Описывая один из предметов нижнего белья из коллекции 1986 года, Годли заметила, что она отказалась «от идеи сделать турниор, который приподнимал бы зад точно со стороны спины, и в конце концов передвинула его на сторону, так что [у модели] было одно очень большое бедро и одна огромная ягодица»<sup>95</sup>. К чему привела эта передислокация, я увидела в Брайтонском музее, где хранится воссозданная самой

<sup>88</sup> Пожалуй, наиболее отчетливо это проявилось в культурном/радикальном феминизме 1970-х годов, видевшем во всех женщинах некую женскую суть или природу; см., к примеру: Daly 1978 и Rich 1976.

<sup>89</sup> Дотошный критический взгляд на эссенциализм отличает работу Элизабет Спелман (Spelman 1988).

<sup>90</sup> См.: Butler 1993.

<sup>91</sup> По сути, о попытке вернуться в русло эссенциализма пишет Наоми Шор (Schor 1994).

<sup>92</sup> Более полный обзор этой дискуссии в рядах феминистского движения (на котором отчасти основаны и мои выводы) можно найти в работе Элисон Стоун (Stone 2004).

<sup>93</sup> Ibid.: 136.

<sup>94</sup> Я использую термин «альтерность» для обозначения особого состояния инаковости, следуя примеру Келли Оливер, которая употребляет его в своей работе о Юлии Кристевой. К этому исследованию я еще буду обращаться в следующей главе.

<sup>95</sup> Rechowicz H. Interview with Georgina Godley. P. 2.

Годли реплика упомянутой модели: турнюроподобная конструкция наискосок пересекает зад, увеличивая левое бедро и верхнюю часть правой ягодицы и добавляя асимметрии и без того странным (благодаря дополнительному объему) очертаниям фигуры.

Таким образом, нижнее белье с объемными вставками понадобилось Годли для того, чтобы создавать гибридные формы, которые должны были ассоциироваться с доисторическими статуэтками, незападными культурными традициями изображения эрогенных зон и западной модой XIX столетия (на что намекает турнюр)<sup>96</sup>. Годли продолжила эксперименты с перемещением турнюра, и в конце концов эта объемная конструкция перекочевала в область живота, создавая иллюзию беременности и порождая чувство неуверенности, возникающее при столкновении с чем-то непривычным и чуждым:

Это была не просто имитация беременности. Он [искусственный живот] вздымался, а затем опускался и смещался на сторону. Я могла бы смоделировать это снова почти точь-в-точь. Опускается и снова вздымается. Это была очень органичная и почти магическая форма – очень лирический взгляд на тело<sup>97</sup>.

### *Корпоративные коды*

Отказ Джорджины Годли от соучастия в распространении моды на женский костюм, имитирующий типично мужской стиль одежды и ассоциирующийся в первую очередь с гардеробом карьериста, имеет не только гендерную, но и социоэкономическую подоплеку. Ее критическая позиция по отношению к властной манере одежды неотделима от критической позиции по отношению к политическому и экономическому климату 1980-х годов. Как отмечает теоретик моды и социолог Джоан Энтуисл, «властный костюм» неразрывно связан (в том числе как один из формирующих инструментов) с новыми модусами самосознания, выдвинувшимися на первый план именно в этот период, особенно в США и Великобритании, и в первую очередь с так называемым «предприимчивым „я“» (enterprising self). Этот термин был введен в оборот, когда развитые позднекапиталистические общества начали под благовидными предложениями разрушать сложившиеся системы социального обеспечения<sup>98</sup>. Предприимчивая личность – персонаж, напрямую коррелирующий с «культурой предпринимательства», активно культивируемой при «новом» (тэтчеровском и рейгановском) порядке. Однако данный модус самосознания не ушел в прошлое вместе с 1980-ми, а благополучно продолжил существовать и развиваться в последующие десятилетия.

Согласно различным теориям постфордизма и неолиберализма, эта культурная модель придает огромное, и с каждым днем все большее, значение человеческой личности и делает ставку на принципы «полагайся на себя» и «сделай себя [таким, как ты хочешь]»:

Здесь под предприимчивостью подразумевается целый ряд принципов, которыми следует руководствоваться в повседневной жизни: энергичность, инициативность, амбициозность, расчетливость и персональная ответственность. Тот, кто обладает предприимчивым «я», рискнет собственной жизнью, будет жить будущим и пойдет на все, чтобы сделать себя тем, кем он желает стать. Следовательно, предприимчивое «я» – это

---

<sup>96</sup> В интервью, которое мне удалось взять у Джорджины Годли, она упомянула, что изучала африканское искусство и визуальную культуру, но сейчас у нее не осталось материальных плодов этих исследований (см. приложение, с. 188).

<sup>97</sup> Интервью Джорджины Годли (см. приложение, с. 187–188).

<sup>98</sup> Heels & Morris 1992.

расчетливое «я», умеющее расчетливо *оценивать себя и работать над собой* с целью усовершенствовать себя<sup>99</sup>.

Таким образом, властную манеру одежды, абсолютным воплощением которой является «властный» деловой костюм, можно охарактеризовать как практику составления гардероба и ношения одежды, соответствующую этому новому модусу самовосприятия и становления личности. Властная манера одежды предоставляет возможность для «воплощения» этой новой культуры на уровне повседневных практик:

Поскольку «властная манера одежды» получила развитие в 1980-е годы, один из связанных с нею существенных моментов – это степень соотношения данного дискурса самопрезентации на рабочем месте с появлением предприимчивого «я». Обращенный ко всем [женщинам] призыв «одеваться ради достижения успеха» или «власти» – это призыв продуманно относиться к каждому аспекту собственного «я», включая внешний облик, являющийся частью «проекции „я“». Модус личности, пропагандируемый лозунгом «dress for success» («одевайся так, чтобы добиться успеха»), относится к числу предприимчивых; женщине, стремящейся сделать карьеру, указывают, что ей следует выработать расчетливый, но тонкий подход к самопрезентации<sup>100</sup>.

Критическое отношение Джорджины Годли к новым модусам личностного становления, возникшее на почве неприятия ею политических и экономических реалий 1980-х годов, оставалось неявным до тех пор, пока она просто отказывалась создавать что-то стилистически близкое властной манере одежды. Но оно ярко проявилось в двух последних коллекциях модельера – School Colours («Школьные краски», осень – зима 1987/88) и Corporate Coding («Корпоративные коды», весна – лето 1988). Презентация коллекции School Colours состоялась в лектории музея Виктории и Альберта; выход каждой модели сопровождался подробными пояснениями, помимо прочего раскрывающими и источники вдохновения автора коллекции. Такая манера подачи вызвала глубокое разочарование у большинства модных обозревателей и редакторов и поток недоброжелательных отзывов, в которых презентацию критиковали за претенциозность и дидактичность<sup>101</sup>. Для нас эта коллекция особо примечательна тем, что в нее входила модель, пародирующая «властный костюм», – его ироничная версия, сшитая из вафельных и чайных полотенец и желтых хозяйственных салфеток для уборки. Вызывая прямые ассоциации с домоводством, этот костюм не мог быть воспринят иначе, как насмешка над мнимым гендерным равенством, которым наделяет женщину деловой костюм. Кроме того, он служил напоминанием о том, что мода 1980-х годов, как и культура в целом, испытывает ностальгию по традиционной женственности, о чем свидетельствует появление образов и моделей, отсылающих к 1950-м годам.

Однако еще более явно полемика с позднекапиталистическим мировоззрением, на протяжении целого десятилетия побуждавшим человека стать инженером собственного «я», была обозначена в некоторых принтах, которые Годли использовала в этой коллекции. Особенно злободневно смотрелся фотографический принт, соединивший в себе изображения английской розы, пилюль для похудения, упаковки обезжиренного молока и этикеток от дезодорантов<sup>102</sup>. В нем были сведены воедино символ исторически ассоциирующейся с традиционным идеалом женственности и важные и относительно новые орудия самосовершенствования, которые в 1980-е годы стали активно использоваться для достижения современного идеала

---

<sup>99</sup> Rose 1992: 146.

<sup>100</sup> Entwistle 1997: 318–319.

<sup>101</sup> О негативном восприятии коллекции Годли см.: Buckley & Bogart 1987: 1.

<sup>102</sup> Цветочные мотивы и изображения, отсылающие к известным историческим образам, являются своеобразным отголоском ее ранних работ, созданных под брендом Crolla (O'Neill 2007: 177–197).

женственности. Идея расчетливого выстраивания собственного «я», о которой говорят Джоан Энтуисл и социолог Николас Роуз, явно восходит к концепции «технологий себя» Мишеля Фуко. Под этим термином Фуко подразумевал практики,

позволяющие индивидам, самим или при помощи других людей, совершать определенное число операций на своих телах и душах, мыслях, поступках и способах существования, преобразуя себя ради достижения состояния счастья, чистоты, мудрости, совершенства или бессмертия<sup>103</sup>.

Создавая свою следующую коллекцию, *Corporate Coding* (весна – лето 1988), Джорджина Годли предприняла попытку иронически отобразить корпоративную культуру 1980-х годов и показать иллюзорность прогресса, к которому она якобы ведет. Описывая эту коллекцию, Годли сделала особый акцент на том, что она была прямым ответом на состояние экономического и политического климата в конце 1980-х годов: «Нужно хорошо представлять атмосферу того времени. Невероятное количество денег сосредоточенных в Лондоне, бум в Сити и всех этих яппи. От Маргарет Тэтчер и корпоративной культуры было некуда деться»<sup>104</sup>. Часть коллекции составляли платья с объемными вставками на бедрах, ампирной талией и пузырящейся спиной. Использованные для их пошива материалы – костюмные и рубашечные ткани в узкую полоску – однозначно ассоциировались с гардеробом служащих из Сити и таким образом несли в себе явный намек на феминизацию традиционных символов маскулинности. Ядро коллекции составляли несколько платьев с коротким рукавом, сшитых из хлопковых тканей контрастных цветов, типичных для корпоративных логотипов. Нанесенные на ткань шуточные принты были созданы специально для этой коллекции британским художником Тимом Хэдом. Годли поставила перед ним задачу придумать серию напоминающих логотипы рисунков, которые можно было бы использовать в дизайне текстиля. В результате Хэд создал четыре задорных принта: *Deer Freeze* – «Глубокая заморозка» (три точки, которыми обозначался соответствующий режим на панелях бытовых холодильников), *TV Dinner* – «Телеужин» (ножи и вилки, лежащие на подносе), *Home Security* – «Домашние охранные системы» (стилизованный силуэт сигнального звонка) и *Test Tube* – «Пробирка» (изображение обычной пробирки). Однако чопорно строгий фасон и схематичность расцветок делали эти платья похожими не столько на деловой костюм (как подразумевал замысел), сколько на униформу, которую носили стюардессы. Также следует отметить, что, подобно пародийному «властному костюму» из предыдущей коллекции, они явно ассоциировались с повседневными домашними делами, побуждая задуматься над тем, что новые «технологии себя» вторглись уже и в частную сферу.

В целом коллекция *Corporate Coding* – это еще одно критическое высказывание Джорджины Годли в адрес властной манеры одежды и корпоративной модели женственности, выстроенной и активно культивировавшейся в 1980-е годы. И вместе с тем это еще один ретроспективный взгляд в 1950-е годы – туда, где мода 1980-х годов искала и не раз находила идеальные образы традиционной цветущей женственности.

---

<sup>103</sup> Фуко М. Технологии собственного «я» (Foucault 1988: 18); Фуко М. Технологии себя // Логос. 2008. № 2. С. 96–122, 100.

<sup>104</sup> Интервью Джорджины Годли, Лондон, сентябрь 2008 (см. приложение, с. 192).

## ГЛАВА 2

### *Моделируя материнское тело. Рей Кавакубо*

Рей Кавакубо обратилась к трактовке «беременного» силуэта, работая над коллекцией *Body Meets Dress* – «Тело встречается с платьем» (весна – лето 1997), выпущенной под маркой *Comme des Garçons*. Эту коллекцию, как и многое другое из созданного модельерами-экспериментаторами 1990-х годов, можно рассматривать как реакцию на 1980-е годы, породившие, сформировавшие, выпестовавшие и оставившие после себя в наследство образ пышущего здоровьем, процветающего тела, способного вознести человека к высотам власти. Как утверждают Кэролайн Эванс и Ребекка Арнольд, говоря о моде, а также Линда Сандино, говоря о дизайне в целом, экспериментальная мода 1990-х годов развивалась, критикуя и отчасти отрекаясь от языка моды 1980-х годов<sup>105</sup>. Кавакубо имела возможность исследовать потенциал этого критического подхода во всей его полноте – во многом благодаря сотрудничеству с такими выдающимися современными художниками, как Синди Шерман, а также с хореографом Мерсом Каннингемом, сделавшим Кавакубо соавтором поставленного в 1997 году балета *Scenario*. В 1980-е годы несомненно привлекательным стало считаться крепкое, хорошо натренированное женское тело, что в свое время было отражено в работах Джорджины Годли. Особо пристального внимания и восхищения удостоивались тела женщин-бодибилдеров, о чем свидетельствует тот факт, что Лиза Лайон, победительница состоявшегося в 1979 году первого женского чемпионата мира по бодибилдингу, позировала как фотомодел ь и Хельмуту Ньютону, и Роберту Мэп-плторпу.

По мнению Линды Нид, Лиза Лайон, путем долгих тренировок превратившая свое тело в безупречный монолит, действительно являет собой классический идеал, демонстрирующий абсолютно завершенную версию женского тела. Несмотря на откровенно феминистскую направленность дискурса бодибилдинга, Нид полагает, что «тело [Лизы Лайон] достигло высшей или предельной степени совершенства форм»<sup>106</sup>. Бодибилдинг, как и модный в 1980-е годы маскулинный силуэт женского костюма, производил неоднозначное впечатление. Масивные рельефные мышцы можно было воспринимать как своего рода доспехи, в которых, по-видимому, заключена огромная сила, но, как заметила Нид, по сути, это была еще одна форма дисциплинарного сдерживания, всего лишь подменившая собой другие<sup>107</sup>. Поскольку в самой модели «предприимчивого „я“» был заложен курс на постоянное совершенствование, а тело позиционировалось как долгосрочный проект, требующий бесконечных поправок, в 1980-е годы широко рекламировались и стремительно набирали популярность и другие техники воздействия на тело. Лидирующие позиции среди них занимала пластическая хирургия, к услугам которой прибегали в том числе и для того, чтобы привести фигуру в идеальное соответствие с модным силуэтом<sup>108</sup>.

Создавая во второй половине 1990-х годов коллекцию *Body Meets Dress*, Кавакубо определенно намеревалась вступить в диалог с предыдущим десятилетием. Но сделать этот диалог более откровенным, а может быть, и более плодотворным позволило не что иное, как

---

<sup>105</sup> У Кэролайн Эванс этот аргумент также звучит в анализе ранних работ Мартина Маржела и его эстетики вторичной переработки, а у Ребекки Арнольд в той части ее исследования, где она касается темы «героинового шика» 1990-х годов. См.: Evans 2003: 35–39; Arnold 2001: 48–55. О более общих новых тенденциях в сфере дизайна см.: Sandino 2004: 283–293.

<sup>106</sup> Линда Нид называет женский бодибилдинг «во многих смыслах благословением для феминизма». По ее мнению, идеология бодибилдинга соответствует феминистской идеологии, поскольку формирует принципиально иные представления о женском теле и поощряет в женщинах желание нарастить силу мышц. И тем не менее в конечном итоге она приходит к выводу, что женский бодибилдинг легко сделать и частью стратегии, направленной на порабощение женщин (Nead 1992: 9).

<sup>107</sup> Ibid.: 8–9.

<sup>108</sup> Frisa & Tonchi 2004: 38.

использование большого количества объемных вставок. Несмотря на то что подплечники, в отличие от косметической хирургии и бодибилдинга, нельзя отнести к числу передовых или дающих продолжительный эффект технологий телесной модификации, в 1980-е годы именно они чаще всего становились тем ключевым ингредиентом, благодаря которому удавалось добиться эффекта «перевернутого» силуэта. Чтобы максимально приблизить очертания женской фигуры к возжеленному идеалу, в 1980-е годы модельерам пришлось увеличить и размер самих подплечников. Как сказано в самом первом абзаце книги *Excess: Fashion and the Underground in the 80s* («Крайности. Мода и андеграунд 1980-х»), это десятилетие пополнило женский гардероб «одеждой, которая моделирует и перестраивает тело <...> Объемные вставки надстраивают плечи, что добавляет женской фигуре некоторый оттенок импозантности и авторитаризма»<sup>109</sup>.

Кавакубо использует те же средства в совершенно иных, если не сказать, диаметрально противоположных целях, являя классический пример подрывной стратегии. Если в 1980-е годы с помощью вшитых в подкладку объемных вставок модельеры наделяли женские тела маскулинными чертами, ассоциирующимися с силой и властью, то Кавакубо в своей коллекции 1997 года использовала объемные вставки – набитые перьями подушечки, – чтобы придать женским телам странные болезненные формы с выпирающими животами, горбатыми спинами, перекошенным тазом.

Коллекция состояла из платьев (с короткими рукавами и без рукавов), юбок и блуз. Все вещи были сшиты из эластичного нейлона. Большая часть – из ткани с рисунком в мелкую клетку, который прочно ассоциируется с повседневными домашними делами, поскольку традиционно такая расцветка используется в быту: мелкая клетка – это скатерти, салфетки, фартуки и непритязательные домашние платья. Другие вещи из коллекции были выполнены из легкой полупрозрачной ткани с ярким рисунком, которая в обычных обстоятельствах больше подошла бы для пеньюаров и игривых ночных сорочек. Все платья, которые мне удалось рассмотреть с изнанки, были снабжены полупрозрачным нейлоновым чехлом (нижней сорочкой) одного с ними цвета. Именно к этому чехлу пришивались подушечки, но так, чтобы шов можно было с легкостью рассоединить, что упрощало процесс чистки. Подушечки имели разную форму. Так, одна из моделей носила на спине, чуть ниже плеч, два валика, напоминающие формой человеческие почки несколько утрированного размера (около 24 сантиметров в длину и 15 сантиметров в ширину), а на боку, чуть ниже талии, две более крупные и более округлые вставки, которые вызвали смутные ассоциации с отклонившимся от оси чревом беременной женщины.

Кавакубо использовала вставки таким образом, что благодаря им женское тело выглядело податливым и уязвимым, то есть совсем не похожим на отмеченное печатью маскулинности тело несгибаемой карьеристки из прошлого десятилетия. Отсутствие строгих геометрических и изобилие органических форм позволяют говорить о том, что в этой коллекции явно преобладает женское начало, и оно особенно настойчиво заявляет о себе, когда в центре внимания оказываются модели, силуэты которых напоминают очертания беременного тела. На это указывает и Хилтон Элс в статье, опубликованной в журнале *Artforum* в декабре 1996 года: «Еще одна девушка щеголяет подушкой, которая покоится прямо на ее животе; когда она встала, повернувшись к нам в профиль, это выглядело так, словно она капитулировала перед лицом беременности или ей просто было все равно, какое впечатление ее косметическая беременность может произвести на нас»<sup>110</sup>. Эта цитата весьма красноречива, поскольку не только сообщает о том, что созданный Кавакубо образ материнства оказался достаточно доходчивым для того, чтобы публика прочитала его с первого взгляда, но также, хотя, возможно, и ненароком,

<sup>109</sup> Ibid.: 15.

<sup>110</sup> Элс Х. Ухабы разума (Als 1996: 21).

срывает завесу с дискурса гинофобии, в котором погрязла почти вся западная мода и большая часть западного общества, и здесь особенно показателен выбор слов, которые Элс использует в своем описании. В его глазах модель не просто выглядит беременной, но *капитулировавшей* перед лицом беременности. Кроме того, его слова подразумевают, что публике пришлось пережить неловкий момент, когда на парижском подиуме – в этой цитадели высокой моды – она узрела беременное тело, пусть даже это был всего лишь маскарад или «косметическая» уловка.

Эта весенне-летняя коллекция, выпущенная под маркой *Comme des Garçons*, создавалась с намерением исследовать и развенчать предубеждения, лежащие в основе общепринятых представлений о женской красоте. Поэтому Кавакубо задалась вопросом, что западное сознание относит к категории сексуально привлекательного, а что к категории гротескного<sup>111</sup>. Однако модному истеблишменту было совсем не просто переварить такой эксперимент. Мнения прессы разделились: пока одни обозреватели (в основном пишущие для журналов об искусстве и газет) превозносили коллекцию, редакторы глянцевого журнала мод пребывали в некотором замешательстве. Вместо того чтобы обрушить на Кавакубо поток откровенной критики, *Vogue* и *Elle* пошли обходным путем и опубликовали серию фотографий, на которых платья из коллекции были показаны без объемных вставок. Это вдохновило некоторых авантюрных поклонников бренда *Comme des Garçons*, превративших идею глянцевого журнала в реальную практику. И хотя Кавакубо настаивала на том, что платья, блузы и юбки из коллекции должны продаваться в той же комплектации, в какой были представлены на подиуме, – с пришитыми к ним чехлами и объемными вставками, – сотрудники магазинов сообщали, что некоторые покупательницы избавлялись от этих деталей прямо в торговом зале<sup>112</sup>. (Здесь следует заметить, что к концу 1990-х годов *Comme des Garçons* уже успел стать хорошо продаваемым, по меркам экспериментальной моды, брендом. Продажи были высокими в первую очередь благодаря тому, что *Comme des Garçons* имел собственную сеть фирменных бутиков в США, Европе и Японии. Кроме того, его продукция была представлена в некоторых известных мультибрендовых магазинах, в частности в *Barneys*.) Сопrotивление дизайнерскому замыслу со стороны потребителей еще раз доказывает, что Кавакубо покусилась на одно из немногих оставшихся табу, которым подчинялся дизайн моды в конце XX столетия. Действительно, даже в контексте современной визуальной культуры того периода беременное тело не могло быть представлено как гламурный объект. Этот неписанный запрет существовал вплоть до начала нового тысячелетия, но и с наступлением XXI века публичная демонстрация беременности стала лишь частью культуры селебрити, особенно в Голливуде, но не практикой высокой моды. Самый известный прецедент, связанный с нарушением этого табу, сейчас кажущийся вполне невинным, но в свое время едва не вызвавший раскол в обществе, – публикация в 1991 году фотографии находящейся на восьмом месяце беременности обнаженной Деми Мур на обложке журнала *Vanity Fair*<sup>113</sup>. В Северной Америке этот выпуск *Vanity Fair* продавался в герметично запаянной упаковке из черного пластика (подобно настоящим порнографическим журналам), а некоторым магазинам масс-маркета было вообще запрещено брать его на реализацию<sup>114</sup>.

Для Кавакубо подобный исследовательский опыт был далеко не нов. На протяжении почти всей своей карьеры она стремилась экспериментировать, заставляя одежду вступать

<sup>111</sup> Это не осталось незамеченным журналистами и модными обозревателями, так что в прессе того периода можно найти материалы, в которых Кавакубо обвиняют в покушении на стандарты женской красоты. См., к примеру: Yaeger 1997: 16.

<sup>112</sup> См. статью Кэролайн Эванс в специальном выпуске журнала 032с (Evans 2001). Также см. упомянутую выше статью Линн Йегер (Lynn Yaeger), в которой процитированы слова одного из служащих магазина *Commes*, сообщившего, что покупательницы «вытаскивают подушечки [из платьев]».

<sup>113</sup> О «гламуризации» беременности в современной визуальной культуре, особенно в контексте голливудской иконографии, см.: Oliver 2012.

<sup>114</sup> Реакция, которую вызвала эта обложка, также обсуждалась в средствах массовой информации. См. к примеру: Scriviner 1991.

в неканонические отношения с телом, что подразумевает новый взгляд на женскую сексуальность и красоту. Именно этот подход в 1980-е годы прославил ее на мировом уровне. Еще в начале 1990-х годов Деян Суджич отмечал в своей книге, целиком посвященной *Comme des Garçons*:

Еще один мотив, присутствующий в творчестве Кавакубо и вначале вызвавший некоторое смятение, это вызов, который ее непривычные силуэты бросили традиции формирования фигуры, сложившейся в западной женской моде, – некоторые вещи из ее первой парижской коллекции были восприняты не иначе, как прямые нападки на западные представления о женской красоте<sup>115</sup>.

Чтобы понять, насколько иначе Кавакубо трактует идеал женской сексуальности и красоты, нужно ознакомиться с редакционной статьей из второго выпуска журнала *Six*, издававшегося под эгидой *Comme des Garçons* начиная с 1988 года. В ней сравниваются работы Рей Кавакубо и Жан-Поля Готье, созданные этими двумя модельерами на протяжении 1980-х годов. Выбор в качестве объекта для сравнения моделей Готье, которые представляют собой один из самых ярких и впечатляющих примеров гиперсексуализированного силуэта 1980-х (зачастую создаваемого при помощи корсета или утягивающего пояса), обеспечивает превосходные условия для того, чтобы увидеть, до какой степени все сделанное Кавакубо расходится с этой моделью. Рассмотрим две фотографии, напечатанные на первом развороте. На одной мы видим девушку, одетую в простой черный свитер крупной вязки, черные матовые колготки и ботиночки на плоской подошве с высокой шнуровкой, у нее спокойный прямой взгляд и непринужденная улыбка – это модель Кавакубо. Девушка со второй фотографии, модель Готье, – это Синди Кроуфорд; она одета в облегающее короткое серое платье и туфли на каблучке, глаза сильно подведены, а пухлые губы соблазнительно полуоткрыты.

Изучая предметы из музейных собраний, я обнаружила, что для Рей Кавакубо коллекция *Body Meets Dress* уже не первый эксперимент с «беременным» силуэтом. Годом ранее, для коллекции весна – лето 1996, она создала несколько необычных платьев из полосатой ткани. Они были сконструированы таким образом, что на уровне талии ткань закручивалась, образуя фигуру, напоминающую две мишени для дартса; но стоило снять платье с вешалки и надеть его на тело, ткань в этом месте натягивалась, полоски, даже вертикальные, располагались почти параллельно горизонту, и плоская «мишень» превращалась в подобие объемистого полосатого мешочка, наводящего на мысли о том, что в нем или под ним спрятано нечто подозрительно похожее на беременность. Эффект достигался исключительно за счет замысловатого кроя и виртуозной работы с рисунком. Что касается асимметрии, то она присутствовала еще в самых ранних работах Кавакубо. Так, в 1976 году она сконструировала диспропорциональную блузу – абсурдно широкую (в ширину намного больше, чем в длину), со смещенной набок горловиной, а позднее создала целую серию асимметричных жакетов для коллекций осень – зима 1982/83 и осень – зима 1983/84, причем некоторые из них выглядели так, словно «застегнуты не на ту пуговицу» – эффект, которого Кавакубо намеренно добивалась за счет сложного кроя. Тогда же темой асимметрии и несочетаемости была увлечена и Вивьен Вествуд, и самым красноречивым доказательством этого служит ее «пиратская» коллекция 1981 года.

---

<sup>115</sup> Sudjic 1990: 80.



*Ил. 2. Синди Шерман. Untitled 296 («Без названия, № 296»). Композиция создана для рекламной кампании коллекции Comme des Garçons осень – зима 1994/95. Право на публикацию изображения предоставлено галереей Metro Pictures и лично Синди Шерман*

Тяга Кавакубо к гротеску, ее стремление исследовать самые разные стандарты красоты и принципиальное нежелание подчиняться условностям моды, возможно, наиболее ярко проявились в тот момент, когда она обратилась к американской художнице Синди Шерман с предложением создать серию фотографических образов, которые должны были стать частью презентации коллекций весна – лето 1994 и осень – зима 1994/95. К тому времени Шерман уже

прославилась как мастер, исследующий визуальный язык гротеска. Как заметила куратор Эва Респини, «едва начавшись, сотрудничество с модой вывело Шерман на путь исследования того, что принято считать уродливым, отталкивающим, гротескным, и траектории физического распада человеческого тела»<sup>116</sup>. Иными словами, в своем творческом поиске Шерман двигалась тем же курсом, что и экспериментальная мода того периода, исследуя то, что было спрятано за глянцевым фасадом модного мейнстрима. Существует мнение, что мотивирующими факторами для Шерман стали активизация феминистского движения и критическая ситуация, связанная с распространением СПИДа<sup>117</sup>. Но то же самое можно сказать и об экспериментальной моде конца XX века.

Большинство фотографий, сделанных Шерман для рекламных кампаний *Comme des Garçons*, – это автопортреты – как и все остальные ее работы. Впрочем, правильнее было бы сказать не «автопортреты», а портреты масок, за которыми она скрывает собственное «я». Иногда Шерман надевает маску в самом прямом смысле, иногда использует пластический грим, который может состарить лицо или сделать его вообще неузнаваемым (ил. 2). На одном из портретов Шерман одета в полосатое пальто, из-под которого выглядывает маленький плюшевый воротник, в сочетании с золотистой лентой в длинных свободно ниспадающих волосах, вызывающий в памяти образы нарядно одетых красавиц Ренессанса. Однако облик самой изображенной на портрете дамы исключает подобные ассоциации: ее голова местами облысела, тогда как оставшиеся «ниспадающие» волосы утратили цвет и поседели, а на морщинистом лице застыла неприятная ухмылка, делающая ее похожей скорее на персонаж из фильма ужасов, чем на молодую участницу исторической реконструкции или модную модель. Но среди образов, созданных Шерман для *Comme des Garçons*, есть один, который ужасает сильнее, чем все остальные, и его природа воистину гротескна. На этой фотографии изображено тело, границы которого не просто проницаемы, но широко открыты для проникновения извне. Это лишенный явных половых и гендерных признаков манекен, на груди которого зияет дыра, куда засунута голова куклы. На лицо манекена нанесен грубый макияж, а его размалеванные «кровавые» губы наводят на мысли о каннибализме. Довершает картину беспорядок в одежде, которая на этом манекене выглядит вообще неуместно: чистое, без единого пятнышка маленькое черное платье болтается на одной бретели, а из-под его плиссированного подола торчат ноги в светлых шелковых брюках (ил. 3).

---

<sup>116</sup> Respini 2012: 35.

<sup>117</sup> О связи творчества Шерман с проблемой СПИДа и вопросами феминизма см.: Ibid.: 35–38.



*Ил. 3. Синди Шерман. Untitled 302 («Без названия, № 302»). Композиция создана для рекламной кампании коллекции Comme des Garçons осень – зима 1994/95. Право на публикацию изображения предоставлено Metro Pictures и лично Синди Шерман*

С 1980-х годов Кавакубо в своей работе всегда так или иначе исследовала гендерные условности. Этот аспект ее творчества отчетливо проявился в коллекции *Body Meets Dress* (1997) и красной нитью прошел через всю коллекцию *Transcending Gender* («Выход за пределы гендера», весна – лето 1995). Титульным образом или «лицом» этой коллекции стала Клод Каон – жившая в первой половине XX века художница и писатель, которая одной из первых затронула в своих работах вопрос о правомерности гендерных норм. Целая серия андрогинных автопортретов Каон, одетой в формальный мужской костюм, была размещена в токийском магазине *Commes Aoyama*, когда коллекция *Transcending Gender* поступила в продажу. И было очевидно, что этот образ вдохновлял модельера, соединившего классические атрибуты мужского гардероба с откровенно феминными элементами: деловой брючный костюм с кухонным фартуком, полосатое сукно с органзой, строгий пиджак с игривыми оборками.

Возвращаясь к коллекции *Body Meets Dress*, нужно отметить, что в ней Кавакубо несколько не отступила от курса, которым следовала в своем творчестве на протяжении 1980-х и первой половины 1990-х годов. И все же есть некая ирония (причем вряд ли непреднамеренная) в том, что в 1980-е годы, когда в женском гардеробе не было детали более авторитетной, чем набивные плечи, Кавакубо выделялась среди остальных модельеров тем, что очень редко и очень тонко создавала дополнительные объемы, а в 1990-е неожиданно сделала объемные вставки главным ингредиентом коллекции, ставшей знаковым явлением в истории моды<sup>118</sup>. Таким образом, учитывая, что на протяжении 1980-х годов Кавакубо упорно сопротивлялась господствующей тенденции, отказываясь использовать массивные подплечники для создания маскулинных женских силуэтов, ее коллекцию 1997 года можно рассматривать как ироничное возвращение к пройденному и издевку над языком моды, оставленным в наследство предыдущим десятилетием. Как полагает Ребекка Арнольд, в конечном итоге Кавакубо «хотела разнести в прах доводы, касающиеся [допустимого] количества плоти». Так же как и некоторые художники, представляющие разные виды изобразительного искусства, она

пыталась сообщить то же, что и пластическая хирургия: у наших тел больше нет фиксированных границ, – но при этом указать путь к освобождению, и использовала свои модели, чтобы вывернуть [идеологию пластической хирургии] наизнанку и приветствовать не гомогенность, но разнообразие телесных форм<sup>119</sup>.

Этот комментарий особенно значим и примечателен тем, что затрагивает «этическую» сторону, которую всегда можно обнаружить в работах Кавакубо. Действительно, если рассмотреть комковатые, похожие на перезревшие стручки гороха тела, которые она вылепила для коллекции *Body Meets Dress*, как гротескное явление в бахтинском понимании этого слова, поскольку они не скрывают собственного избытка плоти, не признающего границ и рвущегося наружу, навстречу другим телам, не составит труда понять, что вещи из этой коллекции воплощают и демонстрируют новую концепцию субъективности, имеющую много общего с концепцией «субъекта-в-процессе/становлении» Юлии Кристевой. Первое теоретическое обоснование этой концепции Кристева дала в книге *Revolution in Poetic Language* («Революция поэтического языка»), противопоставив ее унифицированной и не допускающей отклонений картезианской модели субъективности. Согласно определению Кристевой, субъективность гетерогенна, всегда неоднозначна и постоянно находится в процессе развития или становле-

---

<sup>118</sup> Получив доступ и возможность близко рассмотреть целый ряд вещей, созданных Кавакубо в 1980-е годы, из собрания Института костюма Метрополитен-музея, я смогла убедиться, что в тех случаях, когда она все-таки использовала подплечники, их размер был очень скромным, особенно в сравнении с модным стандартом 1980-х годов. Кроме того, Кавакубо всегда делала их съемными.

<sup>119</sup> Arnold 2001: 94–95.

ния<sup>120</sup>. Это описание, несомненно, во многом схоже с тем, как Бахтин характеризует гротескное тело, а также согласуется с принципом диалогизма, который он сформулировал в трудах «Проблемы поэтики Достоевского» и статьях, включенных в сборник *The Dialogical Imagination* («Диалогическое воображение»). Понятие «диалогизм», схожее с понятием «интертекстуальность», выводит на первый план диалоговую природу высказываний – в частности и главным образом, литературных текстов (в первую очередь речь идет о романе) – их бесконечную незавершенность и появление все новых, постоянно меняющихся смыслов при взаимодействии с другими высказываниями и другими текстами<sup>121</sup>. Диалогизм неизбежно подразумевает существование открытой, постоянно эволюционирующей субъективности, модель которой позже описала Кристева. По сути, понятие «субъект-в-процессе» соединило в себе лакановское понимание субъекта и суждения Бахтина о классическом и гротескном теле – синтез, позволивший преодолеть диадку «субъекта – объекта»<sup>122</sup>. Модель Кристевой позволяет пересмотреть структуру человеческого «я» и подвергнуть переоценке характер взаимоотношений между «я» и «другими» – для «переосмысления идентичности и отличительных характеристик, не угрожающего коллапсом процесса сигнификации»<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Kristeva 1984: 137–139.

<sup>121</sup> Bakhtin 1984 (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017); Bakhtin 1981; сборник работ Михаила Бахтина под этим общим названием («Диалогическое воображение») был издан в США на английском языке. В него включены следующие труды: «Эпос и роман», «Из предьстории романного слова», «Формы времени и хронотопа в романе», «Слово в романе». В оригинале все они входят в издание: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

<sup>122</sup> Stallybrass & White 1986: 175.

<sup>123</sup> Oliver 1993: 12.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.