

Оглавление

<i>Об авторе</i>	6
<i>Слова благодарности</i>	8
<i>Введение</i>	10
ГЛАВА 1. Демарш против властной манеры одежды. Джорджина Годли	29
ГЛАВА 2. Моделируя материнское тело. Рей Кавакубо	51
ГЛАВА 3. Изображая беременность. Ли Бауэри	68
ГЛАВА 4. Деконструкция и гротеск. Мартин Маржела	85
ГЛАВА 5. Карнавализация времени. Мартин Маржела	113
ГЛАВА 6. Карнавальная иконография. Бернард Вильгельм	130
ГЛАВА 7. Пролиферация гротеска. Леди Гага	157
<i>Приложение</i>	173
<i>Примечания</i>	195
<i>Библиография</i>	214
<i>Предметный и именной указатель</i>	233

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*¹

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, лишенное 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»².

«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»³.

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 веке⁴. 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 и систематическая забота о красоте и здоровье, или, говоря словами Мишеля Фуко, как противостояние «анатомо-политике человеческого тела»⁵. 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»⁶. Он продолжал нагнетать атмосферу и после того, как авторитетное медицинское сообщество установило пути и оценило динамику распространения ВИЧ⁷. 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 консерватизма⁸.

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 брались 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 миром⁹.

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 миллениума¹⁰.

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 избежать¹¹.

Работы, о которых пойдет речь, образуют ту пограничную зону, где мода зачастую перетекает 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-теория¹². Искусство перформанса, в основе которого лежит разворачивающийся во времени процесс, никогда не оценивалось исходя из того, насколько единый отклик оно способно вызвать, но, подобно гротеску, рассматривалось сквозь призму ассоциаций, указывающих на его лиминальность, запредельность и презрение границ¹³.

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»¹⁴. 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 карнавальный юмор, являющийся одним из его непреходящих 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 моды¹⁵.

Фундаментом для этой книги послужили две значимые исследовательские работы, посвященные экспериментальной моде конца XX века: книги Кэролайн Эванс *Fashion at the Edge* («Мода на грани») и Ребекки Арнольд *Fashion, Desire and Anxiety* («Мода, желание и тревога»)¹⁶. 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 глянцевый, доведенный до совершенства и в конечном итоге обнадеживающий идеал модного мейнстрима¹⁷. Эванс показывает, как мода конца прошлого столетия обставила возвращение к жизни того, что некогда было подавлено¹⁸. 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 модой¹⁹. 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»²⁰, 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 гротеска²¹. 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»²².

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 навязываемой субъекту с самого раннего возраста и культивируемой путем постоянного повторения наглядных уроков «приемлемого» гендерного поведения²³. 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 поведения²⁴.

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 далее²⁵.

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»²⁶. 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 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 границ²⁷. 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 мейнстрима²⁸. 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 материнства²⁹. 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 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 сарториальной 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 карнавные 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 уделяю 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 впору 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 наделяя 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 цикличного 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 северо-европейской репрезентативной традиции, и вместе с тем могут быть напрямую связаны с карнавальной 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 северо-европейской 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 материалов, 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 культуры³⁰. 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 мизансцен³¹ — 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 кинематографического произведения можно найти, к примеру, в книге Дэвида Бродуэлла и Кристин Томпсон *Film Art: An Introduction* — «Искусство кино. Введение»³². 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 годов³³. 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 бренда³⁴. В поисках фотографий с подиумных показов коллекций Маржела и Кавакубо я обратилась к изданиям, являющимся частью индустрии моды, таким как *Officiel* и *Gap*, 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 моды³⁵. 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 гляцевым 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 Confused³⁶.

Моя методология также позволяет опираться на устные свидетельства, хотя и в меньшей степени. Когда это было возможно, особенно при недостаточности документальных материалов, 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 Годли³⁷. 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 творца³⁸. 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 голову³⁹. 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 Уайта⁴⁰. 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 формах⁴¹. 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 обосновании⁴². 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 анализа⁴³. 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».