Содержание

ВВЕДЕНИЕ 5

ЧАСТЬ I. Эволюция 29

ГЛАВА 1. Осмысление моды в контексте эволюционных теорий 32

ГЛАВА 2. Симптомы вырождения: мотив обратной эволюции в модной сатире 71

ГЛАВА 3. Эволюция без правил: зооморфные образы в моде Новейшего времени 141

ЧАСТЬ II. Жестокость 213

ГЛАВА 4. Мода в контексте зоозащитного движения 216

ГЛАВА 5. Модницы как (политические) хищницы 270

ГЛАВА 6. Живые животные как модные аксессуары 319

ЧАСТЬ III. Таксидермия 363

ГЛАВА 7. Мода и мясные изделия: диалектика обнажения и сокрытия . . . 366

ГЛАВА 8. Театр природы: контексты модной таксидермии 410

ГЛАВА 9. Модное тело в поисках природного совершенства 475

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 516

Примечания 542

Библиография 577

Список иллюстраций 612

Указатель 614

Введение

Мода кажется одним из феноменов культуры, отличающих человеческие общества от нечеловеческих форм жизни: именно человеку свойственно украшать и дополнять свое тело, наносить на него символическую разметку, сознательно стремиться к физическим изменениям и созданию определенного визуального впечатления. Тем не менее, если сами животные и не являются модниками, они вновь и вновь вовлекаются в орбиту модных практик и способов осмысления моды: живые животные становятся модными аксессуарами и даже потребителями товаров и услуг в сфере моды; модная индустрия до сих пор широко использует материалы животного происхождения, а в прошлом их спектр был намного разнообразнее; исследователи эволюции, морфологии и поведения животных заимствуют аналогии из мира моды и поставляют теоретические инструменты для описания и объяснения модных практик у людей. Таким образом, граница между человеком и другими животными, которую можно было бы прочертить на основании использования одежды и других модных атрибутов, не существует как некая данность, а непрерывно конструируется риторическими, визуальными и материальными средствами, представляя собой подвижное и зыбкое образование.

Эта граница воздвигается, смещается или рушится в обиходных выражениях и в литературных метафорах: к примеру, когда модный наряд именуется «ярким оперением», а шкурка крота в научно-популярном очерке — «черным бархатным костюмчиком» (Carrington 1895). Различия проблематизируются многочисленными наблюдениями натуралистов — например, приводимым в одной из книг Дарвина рассказом о ручной куропатке, которая «любила яркие цвета, и нельзя было надеть ни нового платья, ни новой шляпы, не обратив на себя ее внимания» (Дарвин 1872:

122). Размывание границы конструируется как проблема в сатирических текстах и карикатурах на модников, где персонажи благодаря экстравагантным нарядам и прическам превращаются в каких-то конкретных животных или в фантастических монстров. Наконец, маскарадные костюмы, туалеты по особым случаям, а в Новейшее время все чаще и повседневная одежда открывают пространство игры, неопределенности и свободы от каких-либо границ, включая межвидовые. «Становление-животным» — концепция, сформулированная философами Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари (2010 [1980]), — превращается в одну из центральных тем современной моды (Смелик 2023: 197–198).

Эта книга рассказывает о том, как образы животных сделались лейтмотивом модных практик, их критики и «объективного» теоретического осмысления. Хотя животные тысячелетиями выступали двойниками людей в легендах и мифах, сказках и баснях и, по крайней мере, некоторые из этих сюжетов были так или иначе связаны с модой, подлинный всплеск зооморфной образности приходится на середину XIX века, а точнее на 1860-е годы. В этот период не только появляется больше одежды и аксессуаров с «зоологической» тематикой, а также сравнений модников с животными в модной сатире, чем в предыдущие периоды, но и меняется сам характер подобных аналогий, что особенно заметно на визуальном материале. Еще в 1850-х годах карикатуры и фантазийные иллюстрации, изображавшие одетых по последней моде зооморфных персонажей, как правило, отводили модным нарядам функцию цивилизующей оболочки, придающей телам животных человеческий вид и социальную респектабельность. Начиная со следующего десятилетия именно следование моде привносит в облик, на первый взгляд, аналогичных фигур анималистические черты. Иными словами, если прежде одежда и аксессуары делали животных похожими на людей[1], то с 1860-х годов ровно наоборот — модная атрибутика делает людей похожими на животных.

Выявление предпосылок и причин этих изменений — одна из центральных интриг данной книги. Кроме того, в ней ставятся следующие вопросы: что выбор зооморфных нарядов в тот или иной исторический период говорит о самих носителях, чего позволяет им добиться? Как работает критика, отождествляющая модников с животными? Какие эмоции она стремится вызвать у зрителей и читателей, на каких страхах публики играет? Какие представления о природе выражаются в зооморфных модных образах и как эти идеи воплощаются в жизнь на материальном уровне? Прежде чем начать искать ответы, необходимо очертить круг основных понятий, которыми я буду оперировать, и предложить их рабочие определения.

Мода, одежда, наряд и костюм: перелицовка тезауруса

Наиболее трудноопределимое понятие в книге — это, конечно, *мода*. В последние десятилетия исследователи трактуют этот термин все более расширительно: еще в 2003 году, предлагая читателям обзор ключевых работ классиков теории моды, Майкл Картер противопоставлял их взгляды «нынешнему допущению, будто одежда — это мода, а мода — это одежда» (Carter 2003: xii). Интонация Картера в этом пассаже кажется несколько пренебрежительной: мол, современные исследователи смешивают порой несопоставимые явления, вместо того чтобы брать пример с героев его монографии («от Карлейля до Барта»), которым никогда бы не пришло в голову спутать *одежду* и моду. Мыслители, вдохновлявшие Картера, неоднократно появятся и на страницах моей книги; значимость вклада этих авторов в теорию моды едва ли нуждается в дополнительном обосновании. И хотя я согласна с Картером в том, что понятия «одежда» и «мода» сейчас чаще, чем в работах теоретиков XIX века, используются синонимически, я вижу в этом не свидетельство интеллектуальной небрежности, а процесс, параллельный демократизации модной индустрии и фэшн-медиа.

В прежние эпохи одежда непривилегированных слоев населения лишь постепенно и частично подчинялась логике моды: притязания социальных низов на модность являются частым сюжетом карикатур, но почти не упоминаются в «серьезных» аналитических текстах до конца XIX века, когда отношения низших слоев общества с модой получают, на первый взгляд, исчерпывающее описание в «догоняющей» парадигме «вертикального просачивания» от верхушки социальной пирамиды к ее основанию. В противовес этому современные исследователи не только реконструируют самобытный мир рабочей одежды, но и показывают, как ее элементы заимствовались модой (Toplis 2021), то есть «просачивались» снизу вверх, в тот самый период, когда, согласно картеровским классикам, все должно было происходить совершенно наоборот. Нестрогое разграничение одежды и моды применительно к таким кейсам позволяет не только более точно отразить функционирование системы моды, в которой любая одежда является материалом для потенциального присвоения и переозначивания, но и воздать должное разнообразию модных культур, сосуществующих внутри одного и того же общества.

Мой собственный исследовательский проект по большей части ограничен нарядами социальной элиты, но отнюдь не имеет целью поддержание и упрочение общественных иерархий за счет наделения практик привилегированных групп большей эстетической ценностью

и концептуальным интересом. Я рассматриваю моду как арену борьбы между конформистскими и нонконформистскими импульсами, которые пронизывают общество в целом и не могут быть четко локализованы в том или ином социальном слое, но в зависимости от ситуации способны иногда приносить воплощающим их субъектам символические дивиденды. Нормативные предписания, звучащие со страниц модных журналов или сатирических памфлетов, почти всегда содержат в себе свою противоположность — описания реальных или воображаемых костюмных трансгрессий (Гурьянова 2023), которые, даже не становясь частью «моды» в смысле общепринятых стилистических тенденций, тем не менее последовательно расширяют границы возможного.

Порой речь идет о довольно абстрактной свободе эстетического самовыражения: можно или нет украшать свой и без того объемный турнюр пышными бантами? а носить совиную голову на шляпе? — однако чаще встречаются указания, кому именно нельзя или кто более склонен так делать (обычно опосредованные формулировками наподобие: «какая же порядочная женщина станет…»), то есть нормы не существуют сами по себе, а всегда укоренены в социальной реальности. И хотя в авангарде моды на протяжении XIX и даже в начале XX века нередко оказываются вестиментарные причуды аристократии, представители которой менее склонны оглядываться на общественное мнение (и, показательным образом, не подвергаются осуждению в модной прессе — поэтому об их костюмных излишествах мы узнаем из периодики иной направленности или из эго-документов), другие социальные группы также способны решительно бросать вызов модной нормативности. Среди них бойкие кухарки и горничные в экстравагантных чепцах, не соответствующих их статусу; артистки эстрады и куртизанки, которым яркие наряды служат своего рода рекламой, а также всевозможные «новые женщины»: эмансипе, нигилистки, суфражистки. Распространенное представление об их вестиментарных стратегиях как об антимодных, на мой взгляд, нуждается в корректировке, ведь все они активно заимствуют элементы актуальной моды, и их гардероб, в свою очередь, становится источником новых трендов.

В этом смысле ключевым критерием модности для меня является не новизна как таковая и не широкая популярность той или иной тенденции, а уровень зрелищности наряда: показательно, что при описании модных новинок (независимо от того, одобряет их пишущий или осуждает) в журналах XIX века часто используются такие формулировки, как «мы видели» или «было замечено». Речь идет о перформансе идентичности, который, учитывая его социальный контекст, не может быть проигнорирован, так как

предполагает прямую конфронтацию субъекта и зрителя. Это наряд превосходящий или обманывающий ожидания — и конечно, он может включать в себя далеко не только одежду.

В англоязычных исследованиях моды в последние десятилетия завоевало популярность расширительное определение понятия dress (буквально «платье», «наряд»), предложенное в 2000 году антропологом Джоан Айкер в одноименной статье для «Международной энциклопедии женщин». Айкер определяет *наряд* как «систему невербальной коммуникации, дополняющую взаимодействие людей по мере их движения в пространстве и времени» (Eicher 2000: 422). Исследовательница подчеркивает, что имеет в виду более широкую категорию объектов и практик, чем то, что описывается понятием «одежда»: наряд в трактовке Айкер может включать в себя многообразные модификации тела, от эфемерных до более постоянных, например макияж, татуировки и пирсинг. Более того, наряд не сводится к визуальным впечатлениям, потенциально задействуя все органы чувств: сюда относится, к примеру, использование парфюмерии. Айкер отмечает ключевую роль наряда в том, чтобы обозначить идентичность, вернее «несколько идентичностей индивида, в том числе возрастную, гендерную, профессиональную, религиозную, групповую и этническую» (Ibid.). Также исследовательница акцентирует крайне важный для меня аспект укорененности нарядов во взаимодействиях между людьми: согласно формулировке Айкер, «одежные коды запускают когнитивные и аффективные процессы, результатом которых является признание или непризнание со стороны наблюдателя» (Ibid.).

Определение наряда, предложенное Айкер, видится мне весьма продуктивным, так как позволяет расширить представления о моде как перформативной и коммуникативной практике за пределы одежды в узком смысле слова. В этой книге пойдет речь не только о платьях и костюмах, но и об обуви, аксессуарах (включая самые причудливые, вплоть до живых животных), прическах, а также о позах и жестах как разновидностях нематериального «наряда», стилизующих тело определенным образом. Кроме того, как будет продемонстрировано в третьей части работы, когда речь идет о животных, английское слово dressing имеет еще одно, неожиданное и довольно макабрическое значение, обозначая разделку туш на скотобойне. На первый взгляд, этот смысл может показаться предельно далеким от определяемого Айкер понятия dress, и все же терминологическое совпадение здесь далеко не случайно. В обоих случаях культура использует тело как материал, который физически и символически преобразуется, переходя в какое-то новое состояние. Организующая это преобразование концептуальная пара одевание/раздевание представляет собой не столько бинарную оппозицию, сколько континуум, любая точка которого допускает движение

в обе стороны. А человеческое и животное в этой системе бесконечно метафорически отсылают друг к другу, что показывают устойчивые представления об одежде как о (второй) коже и о шкуре животных как об их «наряде», которые подробно рассматриваются в этой книге.

Подход Айкер важен и тем, что позволяет переопределить моду в неевропоцентричном ключе. Классики теории моды — это европейские и североамериканские мыслители, которые описывали современные им западные общества. Соответственно, те же культурные механизмы, которые ответственны за включение этих имен в научный канон, способствуют закреплению контуров объекта исследования, намеченных в текстах этих авторов[2]. Исследователи наших дней критикуют, к примеру, Георга Зиммеля за то, что в его работах мода предстает отличительной чертой западных обществ (Niessen 2020; Vänskä 2018: 20). Такие обвинения кажутся мне несправедливыми, хотя и не совсем безосновательными. Не Зиммель единолично, а все те, кто цитирует и интерпретирует его в определенном ключе, — не говоря уже о роли фэшн-медиа и структуры самой индустрии моды, в которой материальное и символическое производство разделены и закреплены за «Востоком» и «Западом» соответственно (Менситьери 2024: 46–64), — причастны к поддержанию статус-кво.

Как специалист по западной моде, я не могу претендовать на положение вне европоцентричного дискурса. Тем не менее я хотела бы подчеркнуть, что для целого ряда западных авторов XVIII — начала XX века мода отнюдь не являлась исключительно европейским феноменом. Параллели между западной модой и неевропейскими одежными практиками и модификациями тела были общим местом в критике модного поведения, и хотя эти сравнения зачастую основаны на расистских стереотипах, из них никак не следует мысль об уникальности европейской моды. На мой взгляд, эти прецеденты могут быть задействованы для позитивного переосмысления аналогий между европейскими и неевропейскими модными культурами и углубленного анализа специфики каждой из них.

Противопоставление моды, понимаемой как западная городская практика, тесно связанная с идеями современности и новизны, и *костюма*, ассоциируемого с традиционными культурами, часто используется исследователями в силу эвристических преимуществ, которые оно предоставляет. В то же время уровень обобщения, предполагаемый подобным контрастом, может оказаться непродуктивным для решения каких-либо иных задач кроме выявления и акцентировки различий. Это наглядно видно на примере рассуждения П. Г. Богатырева о моде и традиционном костюме в самом начале основополагающей работы ученого «Функции народного костюма в Моравской Словакии». Автор начинает с того, что решительно

противопоставляет друг другу эти явления: «Костюм по многим своим чертам является антиподом одежды, подчиняющейся моде. Одна из основных тенденций модной одежды — легко изменяться, причем новая модная одежда не должна походить на предшествовавшую ей. Тенденция же костюма — не изменяться, внуки должны носить тот же костюм, что и деды» (Богатырев 2009а: 222). Однако исследователь тут же оговаривается: «Я говорю сейчас только о тенденциях модной одежды и костюма. В действительности же мы знаем, что национальный костюм тоже не остается неизменным и тоже может включать элементы моды» (Там же). Что такое эти «тенденции», если не категории научного познания, внешние по отношению к объекту исследования и накладываемые на него для удобства анализа?

Далее в тексте Богатырев приводит множество свидетельств того, что народный костюм достаточно динамично меняется, причем речь идет не только о заимствовании элементов городской моды, когда, например, деревенские девушки «начинают носить черные чулки и „парижские“ туфли с „модными“ пряжками» (Там же: 215), но и о подвижности самой структуры, в частности совокупности функций народного костюма. С течением времени, показывает Богатырев, такие функции костюма, как обрядовая, эстетическая, практическая и другие, меняются местами, попеременно теряя или приобретая ведущее значение; одежда, которая имела повседневный характер, переходит в категорию праздничной или наоборот. Все эти процессы сопоставимы с функционированием одежды в сфере моды, с той разницей, что ритм изменений народного костюма более плавный и не предполагает запланированного устаревания, которое в моде является одним из основных движущих механизмов.

Другие рамочные понятия: животные появляются и… исчезают

Ускоряющиеся циклы моды, определяющие ее специфику в современном мире, тесно связаны с технологиями и ритмами индустриального производства. Поэтому нижняя хронологическая граница моего исследования в общих чертах определяется промышленной революцией (которая, конечно, сама является скорее процессом, чем четко локализуемым событием, стартуя в Великобритании в XVIII столетии, а в Российской империи сдвигаясь ближе к середине XIX века, и в целом неравномерно охватывая различные отрасли). Продуктами индустриального производства становились не только ткани, отделка, готовое платье и белье, но и изображения — самостоятельные гравюры и иллюстрации в тексте, демонстрировавшие фасоны

конкретных предметов одежды (а порой и их деталей, например рукавов) или модный силуэт целиком. Среди массово тиражируемых изображений отдельно следует отметить карикатуры на модников и модниц, так как, высмеивая моду, художники, как правило, усиливали ее характерные черты, и эти преувеличения позволяют зрителям другой эпохи увидеть моду прошлого глазами ее современников. Всю совокупность репрезентирующих моду источников, включая визуальные аспекты реальных нарядов — ведь «надетая на тело одежда может рассматриваться как самостоятельный образ» (Wallenberg & Kollnitz 2023: 6) — и экфрастические пассажи (описания действительно существующих, собирательных или воображаемых модных изделий) в литературных и публицистических текстах, я буду называть *модной образностью*.

В силу массового тиражирования и глобальной циркуляции товаров и образов в эпоху индустриальной современности модные культуры в крупнейших городах западного мира приобретают значительную степень гомогенности. Безусловно, каждая страна, регион и даже город имели свои особенности, заслуживающие специального изучения (как и одежда различных социальных классов и профессиональных групп). Так, О. Б. Вайнштейн, опираясь на произведения Эдит Уортон, демонстрирует, что во второй половине XIX века в североамериканском «хорошем обществе» не принято было сразу надевать платья, заказанные из Парижа: в Нью-Йорке следовало дать нарядам «отлежаться» в течение сезона, а в консервативном Бостоне срок «выдержки» модных обновок, раньше которого они не могли появиться в свете, составлял целых два года (Вайнштейн 2018: 210). Тем не менее в рамках данного исследования я стремлюсь выделить прежде всего общие закономерности развития, восприятия и осмысления моды в индустриальных и постиндустриальных западных обществах, поэтому присоединяюсь к авторам, отстаивающим продуктивность транснациональной перспективы.

К примеру, Сильвия Палечек и Бианка Петров-Эннкер в предисловии к сборнику статей по истории женского движения в Европе задаются вопросом, имеет ли смысл вообще говорить о «Европе» в свете значительных различий национальных контекстов, и отвечают: «несмотря на разнообразие политических, экономических, социальных, религиозных и культурных тенденций в европейских государствах, в ходе их общественного развития проявлялась также значительная степень сходства, общих интересов и взаимного влияния. <…> Поэтому с глобальной точки зрения можно говорить о европейской культуре <…> В XIX веке все европейские государства столкнулись с вызовами экономической, социальной и политической модернизации» (Paletschek & Pietrow-Ennker 2004: 5). Николас Дали идет еще

дальше, акцентируя трансатлантические культурные связи и единство сюжетов, занимавших воображение массового читателя и зрителя в городах Европы и США: в XIX веке «жизнь в Лондоне или Нью-Йорке начинала больше походить на жизнь в Париже, чем на жизнь в сельской местности в Великобритании или Соединенных Штатах. Страны различались между собой, но в результате демографического бума жизнь в современном городе, поверх государственных границ, приобретала сходные очертания, и мы можем наблюдать конвергенцию „габитусов", в терминологии Пьера Бурдьё, поскольку растущее население сталкивалось с похожим опытом и лелеяло одни и те же эскапистские фантазии о лучшей жизни <…> Не существовало единой интернациональной городской культуры, но в их разнообразии проступает значительный уровень сходства» (Daly 2015: 7).

Действительно, трансфер информации и в пределах Европы, и даже за океан уже в XIX веке осуществлялся достаточно быстро, приводя к формированию единого континуума идей и образов. Так, в Российской империи мгновенно переводятся и издаются западные памфлеты о моде, включая сочинения британского биолога Уильяма Генри Флауэра и немецкого философа Фридриха Теодора Фишера, перепечатываются французские модные гравюры, а «Происхождение человека» Чарлза Дарвина выходит по-русски почти одновременно с первой публикацией оригинала в Великобритании. Перевод, паратексты, в первую очередь предисловия, и читательская рецепция трансформируют научный труд, полемическое или художественное произведение, однако даже разговор о специфике национального контекста подразумевает значительную степень обобщения по сравнению с изучением индивидуальных реакций. Мое исследование предполагает масштабирование в сторону дальнейшего обобщения, при котором вынужденно теряются многие локальные детали, зато есть возможность проследить сходства и закономерности в развитии западных культур Нового и Новейшего времени в еще большем хронологическом и географическом (вплоть до британских владений в Канаде и Австралии) охвате.

Устойчивые образы и фигуры речи, связывающие модное поведение с миром животных, я буду именовать *топосами*. Это понятие восходит к классической риторике и нередко отождествляется с *общими местами*. Согласно Аристотелю, топосы «не дают знаний ни о каком роде вещей, поскольку не относятся к какому-нибудь определенному предмету» (Аристотель 2000: 13) — это своего рода «пустые» категории, например понятия большего и меньшего, которые могут заполняться любым предметным содержанием. В противовес этому я рассматриваю топосы как «общие места» не в смысле их тематической универсальности, а в смысле разделяемых значений, которыми они обрастают, путешествуя во времени и пересекая

национальные границы. Меня интересуют при этом не только совпадения, но и расхождения — порой противоположные оценки одного и того же образа или мысли. Насколько это возможно в научной работе, жанровые характеристики которой по определению способствуют «окостенению» рассматриваемых объектов, я стремилась показать подвижность значений, консолидирующихся вокруг конкретных топосов, и их роль в формировании «воображаемых сообществ» (Андерсон 2016), для которых эти дискурсивные конструкции также служат своеобразным «собственным местом».

Как следует из подзаголовка книги, ключевым топосом в моем исследовании выступает *зооморфизм*. Это слово греческого происхождения, указывающее на нечто, что имеет форму животного, используется здесь в двух основных значениях. Во-первых, речь идет о модницах и модниках, которые вольно или невольно приобретают анималистические черты благодаря своим нарядам. Зооморфизм может проявляться в конструкции предмета одежды за счет использования перьев, меха, «животных» принтов, таких элементов кроя, как «хвосты» (шлейфы платьев, фалды фрака) или «крылья» (пелерины, свободные рукава), или в предписываемой костюмом пластике тела (положении корпуса, походке). Еще чаще эти эффекты возникают во взгляде смотрящего — на карикатурах и в сатирических текстах, авторы которых высмеивают абсурдность моды, чьи капризы будто бы унижают человеческое достоинство.

Несложно заметить, что такого рода сравнения и отождествления, особенно те, что имеют негативный смысл, апеллируют к понятиям «человек» и «животное» как к дискретным, во многом противопоставляемым друг другу категориям (ведь само животное не может быть «зооморфным», установление сходства здесь зиждется на базовых, не подвергаемых сомнению различиях). Вернее, в рассматриваемом топосе эти категории взаимно конституируют друг друга: как я уже указывала выше, граница между человеком и животными в репрезентациях модных практик каждый раз прочерчивается заново. Подвижность этой границы, поверх которой разделяемые ею сущности отражаются и преломляются друг в друге, отмечают многие исследователи, говорящие о тесной связи и принципиальной неразделимости зооморфизма и антропоморфизма. Так, по мнению Бори Сакса, «и зооморфизм, и антропоморфизм — это способы, которыми, разделив вселенную на человеческую сферу, или „цивилизацию“, где всем правит свободный выбор, и природу, где все подчиняется инстинкту или необходимости, мы создаем гибридные идентичности. Зооморфизм переносит животных или „анималистические“ черты в человеческую сферу; антропоморфизм проецирует человеческие характеристики на царство природы» (Sax 2018: 291). В своей книге я, сообразно описываемым

феноменам, использую оба понятия, однако зонтичным термином для обозначения подобных гибридных идентичностей мне служит зооморфизм: поскольку в большинстве рассматриваемых источников мода трактуется как явление исключительно (или в первую очередь) человеческое, я считаю, что речь идет о «переносе анималистических черт в человеческую сферу», даже в тех случаях, когда фигура модника не имеет никаких человеческих признаков, кроме костюма.

Помимо человека, уподобляющегося животному под действием моды, зооморфным можно назвать сам наряд. В этом втором смысле меня интересует граница между живым и неживым и весьма специфическая категория объектов, которые выглядят, как животные, в действительности ими не являясь. Я имею в виду чучела, в особенности птичьи, широко использовавшиеся в качестве шляпного декора на рубеже XIX–XX веков, и меховые горжетки с таксидермически выделанными мордами, лапами и хвостами пушных зверей. В этом случае зооморфизм означает жизнеподобие и естественность облика чучел, и важной частью моего исследования является выяснение того, как устроены эти качества. Для этого я изучаю пособия по таксидермии, сравниваю между собой чучела, создаваемые в качестве модного декора и для зоологических коллекций, и рассматриваю эти изделия в контексте репрезентации животных в визуальных искусствах и естественно-научной иллюстрации. Именно эти «воображаемые» животные, сконструированные по определенным правилам, в соответствии с эстетическими конвенциями, и являются теми референтами, к которым отсылают зооморфные образы в моде. Более того, даже на уровне технических приемов и языка их описания изготовление чучела имеет немало общего с созданием модного наряда — любого, а не только имеющего зооморфные визуальные характеристики. Таким образом, материальное и символическое конструирование модного тела и тела животного в культуре осуществляются на основании сходных принципов.

Эти принципы меняются с течением времени, и наиболее существенные изменения происходят во второй половине XX века, когда сама идея «естественности» подвергается радикальному пересмотру. Материальность таксидермии больше не может быть гарантией подлинности — напротив, она становится препятствием для воображения, очарованного образами дикой природы, которые поставляет телевидение, а затем интернет. Работа с поверхностью, составляющая суть таксидермических (и модных) практик, в этом контексте сохраняет центральную значимость, однако новая поверхность все чаще совпадает с экранной, не предполагающей множественности слоев. Подражая экранным образам, модное тело приобретает новую

характеристику естественности — бесшовную континуальность, достигнуть которой в значительной степени позволяют синтетические ткани и в еще большей — виртуальная реальность.

Не только цифровые изображения, но и реальные тела приобретают все большую пластичность: животные — благодаря селекции и генной инженерии, человеческие — эстетической хирургии. В этой ситуации анималистичность оказывается заложена уже не столько в пропорциях, сколько в чисто поверхностных эффектах: рисунке и текстуре кожи, способности к мимикрии. И хотя в моде рубежа XX–XXI веков, безусловно, находится место зооморфизму, можно сказать, что животные все больше теряют свою специфическую форму, превращаясь в абстрактный знак инаковости, витальности или трогательности. Этот знак всегда имеет метонимическую природу, то есть целое в нем представлено каким-то одним атрибутом, например (искусственным) мехом или щупальцами. Зачастую весьма косвенная связь этих признаков с реальными животными позволяет позиционировать современную моду как более этичную, не связанную с эксплуатацией живой природы. Однако реальность выглядит сложнее: продолжает расти рынок кожаных изделий (Laing 2023: 56), удовлетворение спроса на которые сопряжено с использованием для животноводства все более обширных территорий, что способствует изменению климата и уничтожению биоразнообразия, не говоря уже об этической неоднозначности самого агропромышленного комплекса. Если сейчас намного меньше, чем век или полтора назад, говорят о жестокости моды по отношению к животным, это свидетельствует не только об изменении характера индустрии и ее сырьевой базы, но и об *«исчезновении» животных*.

Мысль о том, что животные в индустриальных и постиндустриальных западных обществах неотвратимо исчезают из человеческой реальности, впервые высказал британский культурный критик Джон Бёрджер в эссе 1977 года «Зачем смотреть на животных?» (Бёрджер 2017). Развитие междисциплинарных исследований роли животных в культуре (animal studies) в последующие десятилетия способствовало тому, что многие утверждения Бёрджера подверглись пересмотру и опровержению. В этой книге я обращаюсь и к классическому тексту Бёрджера, и к работам его критиков, чтобы показать, что если «исчезновение» животных и не было линейным процессом, например в транспортной сфере, оно недвусмысленно проявляется в моде. Наиболее важной для меня идеей Бёрджера является его наблюдение, согласно которому чем меньше среднестатистический горожанин взаимодействует с реальными животными, тем больше места в его жизни занимают животные воображаемые: мягкие игрушки, персонажи комиксов и мультфильмов, всевозможные объекты дизайна. Мода является той

областью, в которой эта динамика наиболее заметна: физическое истребление животных идет рука об руку с торжеством зооморфной образности на подиумах и страницах модных журналов. В описании взаимосвязи между этими явлениями наряду с эссе Бёрджера я опираюсь на книгу Николь Шукин «Животный капитал» (Shukin 2009), в которой исчезновение животных проанализировано не только на символическом, но и на материальном уровне, за счет внимания к процессам переработки «отходов» мясной промышленности.

Права животных и обязанности исследователя

> Теперь должно быть достаточно ясно, что наш Профессор,
> как мы уже намекали выше, есть умозрительный Радикал,
> и притом самого мрачного оттенка.
> (*Карлейль 1902: 67*)

Тема эксплуатации животных — топкая почва для исследовательского проекта, который рискует оказаться между Сциллой безучастия и Харибдой ангажированности. С активистской точки зрения почти любое теоретическое рассуждение будет выглядеть недостаточно радикальным и просто бессмысленным, ведь оно никак не влияет на реальное положение животных. В то же время наличие у исследователя выраженных этических и политических взглядов, предположительно, нарушает принципы научной объективности. В этом разделе введения я хотела бы обосновать свою позицию по данным вопросам.

Моя работа во многом черпает актуальность из растущего интереса к животным не только в академических кругах, но и в публичном пространстве. В последние годы научные эксперименты предоставляют подтверждения «разумной» деятельности все новых видов животных, их способности испытывать сложные эмоции, видеть сны и так далее. 19 апреля 2024 года была принята Нью-Йоркская декларация о сознании животных, под которой оставили подписи сотни ученых со всего мира. Согласно положениям декларации можно считать научно доказанным наличие сознания у теплокровных животных, и эмпирические данные не позволяют исключить сознательный опыт у других биологических типов, включая членистоногих и моллюсков. По мнению ученых, подписавших документ, эти обстоятельства должны учитываться при принятии решений, касающихся животных.

В прецедентах подобных решений, по меньшей мере отчасти мотивированных соображениями благополучия животных, нет недостатка. При этом речь идет отнюдь не только о западном мире. Так, в январе 2024 года

Национальное собрание Республики Корея ввело запрет на употребление в пищу собачьего мяса[3]. В России сейчас активно обсуждается проблема бездомных животных и допустимость цирковых номеров с животными (причем зоозащитники утверждают, что общество готово к изменениям и в большинстве своем не поддерживает использование животных в цирке).

В этом контексте мне кажется важным проследить, как конструировался дискурс о необходимости гуманного обращения с животными и сохранения дикой природы, а также когда и каким образом модное потребление начало восприниматься как проблема с этой точки зрения. В этой истории меня интересует не только положительный опыт и постепенный «прогресс» в сфере отношений человека с животными, но и, прежде всего, почти произвольная избирательность представлений о допустимом и те «слепые» зоны, в которых насилие и жестокость оказываются нормализованы гуманным дискурсом. Выявляя подобную непоследовательность на историческом материале, я рассчитываю продемонстрировать корни дискуссий, многие из которых ведутся до сих пор, и тем самым способствовать усилению или консолидации определенных позиций в этих актуальных спорах.

Такие цели могут показаться несовместимыми с научной работой, однако я опираюсь на традицию феминистской критики науки, в которой привычные требования объективности и нейтральности ученого разоблачаются как культурная фикция, способствующая воспроизводству иерархий власти. Более того, абсолютно непредвзятая позиция переосмысляется как «невидимость [ученого] для самого себя» (Haraway 2018: 23), что является скорее недостатком для исследования, чем достоинством. В рамках данной работы я постоянно сталкивалась с тем, что современные ученые, претендующие на беспристрастную оценку исторических фактов, в действительности занимают одну из сторон в конфронтации, которую анализируют, предъявляя противоположной стороне обвинения, которые уже выдвигались (и убедительно опровергались!) более века назад. Казалось бы, очевидно, что историк не должен выступать арбитром своих героев, однако такие острые темы, как, например, вивисекция, по-прежнему способны поляризовать даже самую сдержанную академическую дискуссию.

Объективность, которая представляется мне по-настоящему ценной, была выразительно описана знаменитым палеонтологом и популяризатором науки Стивеном Гулдом: «Рабочее определение объективности должно подразумевать справедливое рассмотрение данных, а не отсутствие симпатий. Более того, необходимо понимать и признавать свои неизбежные симпатии, чтобы иметь возможность выявить их влияние — только так можно достигнуть справедливого рассмотрения данных и доводов! Нет зазнайства хуже, чем вера в собственную непогрешимую объективность — это самый

надежный способ выставить себя дураком» (Gould 1996: 36). В своих симпатиях я в целом солидарна с Рози Брайдотти, которая пишет: «Становление-постчеловеком импонирует моему феминистскому „я“, отчасти потому, что мой пол исторически так и не достиг полноправного человеческого статуса, следовательно, моя приверженность этой категории в лучшем случае под вопросом и никак не может считаться чем-то само собою разумеющимся» (Braidotti 2013: 81).

Вместе с тем в этой книге слишком мало животных. Опираясь на многочисленные работы в области animal studies, я тем не менее методологически далека от них, потому что в центре моего внимания находятся не звери, а люди. Это достаточно консервативная исследовательская позиция по современным меркам, когда передовые ученые стремятся увидеть исторические события глазами животных или хотя бы максимально подчеркнуть агентность нечеловеческих других. Я считаю такую постановку вопросов совершенно легитимной и весьма значимой для пересмотра антропоцентричных установок, и сама стараюсь уделять внимание агентности живых животных и материалов животного происхождения. Тем не менее свой основной вклад в проблематизацию антропоцентризма я вижу в другом. Говоря о границах человеческого в культуре и, в частности, в моде, нельзя не отметить, что они сравнительно редко просто очерчивают вид Homo sapiens, отделяя его от других млекопитающих. Значительно чаще разграничение проводится между теми, кто считается в полной мере воплощающим нормативные представления о человеке, и теми, кто соответствует им лишь отчасти или не вписывается совершенно[4].

Чаще всего такая дегуманизация осуществляется по расовому, этническому или религиозному признаку и используется как основание для дискриминации, эксплуатации и даже уничтожения «недостаточно» человечных групп. Зооморфными чертами нередко наделяются социальные низы, причем как народные массы в целом, «кишащие» в городском пространстве наподобие роя или стаи, так и отдельные их представители — например, натурщики, которых по дешевке нанимали для обучения живописцев в Российской академии художеств в первой половине XIX века: «В натурный класс собиралось иногда до сорока и более простолюдинов, и такие сборища повторялись иногда раза три, четыре, пока не отыщется удовлетворительная модель. И что же? Из сотни человек нет ни одного вполне годного: у этого сапоги изуродовали ноги, у того колена приняли вид мешков — он из огородников, у другого брюхо поглотило ноги, у третьего голова провалилась между плеч. Часто на станок натурного класса взлезают даже какие-то подобия лягушек, верблюдов, тюленей и проч.» (Рамазанов 2014: 315). Наконец, как подсказывает приведенная выше цитата Брайдотти, «полноправный

человеческий статус» имеет гендерные ограничения, и женщины традиционно мыслятся как более близкие к природе, во многом аналогичные животным существа.

Именно это представление находится в центре данной работы. С середины XIX века женщины в США и Европе начинают все более активно и массово притязать на политические права, высшее образование и участие в профессиональной деятельности. Заметность женского движения и восприятие его как социальной аномалии стали, как я покажу в этой книге, важными факторами бума зооморфной образности в означенный период. Устойчивая ассоциация женщин с модой, с одной стороны, и с природой, с другой, в совокупности с реальными модными трендами, которые считались анималистичными, задали рамку для обсуждений женского движения, зачастую независимо от собственных одежных практик активисток. В то же время экстравагантный наряд, не выражавший никаких политических притязаний, но делавший женщину «слишком» заметной, мог расцениваться как посягательство на доминирование в публичной сфере.

По своей форме и последствиям дегуманизация модниц (и смешиваемых с ними активисток) может показаться несерьезным явлением в сравнении с расчеловечивающими дискурсами, направленными на этнокультурных Других: колонизированные народы, мигрантов, евреев. Рассуждения о модном зооморфизме часто облекаются в шутливую форму, и даже самые яростные нападки на его адептов, как правило, не предполагают перехода к физическому насилию. Тем не менее гипертрофированные обвинения и прямые оскорбления не редкость в этом дискурсе, и страсти достигают особого накала, когда в модницах видят угрозу — будь то демографии, национальной экономике или биоразнообразию.

Последний случай кажется мне наиболее показательным и важным, так как конструирует ситуацию, в которой нас побуждают увидеть «женский вопрос» и защиту дикой природы как противостоящие друг другу и взаимоисключающие сферы интересов. Свобода женщин носить, что им вздумается, и в целом распоряжаться собственной жизнью по своему усмотрению, не прислушиваясь к мнению (патриархальных) авторитетов, здесь оказывается в конфликте с сохранением редких видов, и мы будто бы обязательно должны примкнуть к одной из сторон этого противостояния. Большинство авторов рубежа веков, высказывавшихся по данному вопросу, не раздумывая выбирали животных (вернее, птиц), отдельные — как Вирджиния Вулф в эссе 1920 года (Woolf 1995) — становились на сторону женщин. Я же хотела бы продемонстрировать, что само это противостояние мнимое: права женщин и права животных вовсе не исключают друг друга, напротив, соблюдение одних невозможно при совершенном игнорировании других.