

Хроника научной жизни

Международная конференция «Мода, идентичность и кризис: как мы создаем одежду, носим ее и заботимся о ней (и о себе)»

(Армянский государственный университет, Ереван, Армения,
1–2 июня 2023 года)

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_402

Первого и второго июня 2023 года в Армянском государственном университете состоялась международная конференция «Мода, идентичность и кризис: как мы создаем одежду, носим ее и заботимся о ней (и о себе)», которая собрала исследовательниц моды, аспирантов и преподавателей университетов дизайна, художниц по костюмам и исследовательниц-практиков из разных стран мира и стала площадкой для обсуждения связи идентичности и одежных практик, осознанного производства и потребления, потенциала одежды в вопросах переживания личных и глобальных кризисов. Классический формат докладов, дополненный перформансом и практической сессией, предоставил участникам конференции возможность не только поделиться результатами проведенных исследований, но и включиться в практический исследовательский процесс, на который делают сегодня ставку многие теоретики моды¹. Следуя деколониальному, телесному, аффективному поворотам, фокус внимания в исследованиях моды смещается с визуального образа на сенсорные переживания, эмоциональную привязанность и процесс ношения, для изучения которых необходимо соединение теоретических концепций и телесного знания.

Первый день конференции начался с сообщения *Таллин Григор* (Калифорнийский университет, США) «Тегеран—74: современность “традиции” и “фольклора” в выставке “Костюмы армянских женщин”». В фокусе внимания доклада оказалась выставка моделей в традиционных костюмах, которая 15 мая 1974 года была

1 Сэмпсон Э. Слияние и отчуждение: одежда, ее создатель, потребитель, отношения «я и не-я» в контексте модных практик / Пер. с англ. Т. Пирусской // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 73–102; Суинделлс С., Элмонд К. О скульптурном мышлении в моде / Пер. с англ. Т. Пирусской // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 4 (62). С. 209–228; Кван С.Ч. Взгляд извне: сенсорная атмосфера и одетое тело / Пер. с англ. Т. Пирусской // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 4 (62). С. 75–96; Руджероне Л. Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело / Пер. с англ. Е. Кардаш // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–126.

представлена императрице Ирана Фарах Халави. Организатором ее выступила одна из немногих на тот момент феминистских женских организаций Ирана Армянский женский союз. Докладчица предложила рассмотреть историю создания этой выставки как возможную стратегию включения женской армянской агентности в более общую ирано-армянскую историю.

Особенностью социокультурного контекста 1970-х годов в Иране было сочетание политики урбанизации и активного потребления с культурным национализмом. Образ императрицы Фарах Халави как руководителя культурных учреждений представлял собой сочетание современности и иранской традиции, одновременное заявление о модернизме и национальной долговечности.

На микроуровне армянского сообщества костюмы деревенских женщин из Эсфахана сыграли важную роль в конструировании ирано-армянской традиции. Для создания образов выставки использовались не только костюмы, но и изображения в печати, монеты, картины, фотографии и каталоги. Экспозиция, размещенная в подвале Зала Армянских часов, представляла собой статичный показ одежды на моделях. Девушки в специально созданных для выставки образах были выстроены так, чтобы можно было проследить историю изменения костюмов. Они двигались под музыку или застывали в тишине, а во время общения с императрицей Фарах Халави кланялись или опускались до земли в соответствии со статусом изображаемой героини. Событие произвело фурор в национальных и международных средствах массовой информации.

При этом члены комитета Армянского женского союза, который организовывал выставку, были одеты современно. Докладчица сделала на этом акцент, так как такой контраст как нельзя лучше подчеркивал изменение отношения к работе безвестных мастериц: созданные предметы повседневного и праздничного костюма были представлены не как предметы народного быта, а как художественный проект. Кураторы выставки превратили традиционный женский домашний труд в мирную демонстрацию искусства, формируя новые отношения между меньшинством и мажором, историей и модой.

Сатеник Чукасян (Национальная галерея Армении, Ереван) продолжила тему национального армянского костюма в докладе «*Серебряные пояса и украшения из коллекции Национальной галереи Армении*». В 1920-е годы украшения были важной частью армянского мужского и женского народного костюма, выражающей индивидуальные эстетические предпочтения. Серебряные и золотые украшения создавались в разных исторических регионах Западной и Восточной Армении и в других центрах армянской диаспоры. В 1915 году, во время геноцида армян, армянские сокровища, в том числе драгоценности, были разграблены и уничтожены. Позже некоторые из сохранившихся произведений искусства оказались в разных музеях страны, мира и частных коллекциях. Из-за разрозненного местоположения предметов тема армянских золотых и серебряных украшений изучена плохо, поэтому одной из задач исследования Сатеник Чукасян был поиск украшений в коллекциях музеев по всему миру. Среди значимых элементов армянского костюма, выделенных докладчицей, были упомянуты ожерелья со стилизованными драконами, имевшие широкое распространение вплоть до конца XX века и до сих пор вдохновляющие ювелиров, а также металлические пояса, представленные в коллекциях разных музеев мира.

Хилари Дэвидсон (Институт технологий моды, Нью-Йорк, США) поставила вопрос о переосмыслении восприятия истории моды с целью найти возможности влиять на будущее модной индустрии. Она начала свое выступление, озаглавленное «*Прошлое — это будущее: история и сохранение одежды как компетенции устойчивого развития*», с собственной истории взросления. Происходило оно на фоне распространения моды масс-маркета, когда одновременно с постоянными

сообщениями о пагубном влиянии человеческой деятельности на климат росли объемы производства массовой моды, дешеветела рабочая сила, ухудшалось качество материалов, что в результате привело к перепроизводству и перепотреблению. За двадцать два года XXI века понятие «устойчивое развитие» превратилось в маркетинговый ход, не подразумевающий под собой реальных изменений в производственных процессах индустрии моды.

Институт технологий моды (Fashion Institute of Technology) в Нью-Йорке — организация, ориентированная на производство и бизнес. Студенты института изучают дисциплины, помогающие производить и продавать, создавая эффективные маркетинговые стратегии. При этом институт предлагает студентам разные образовательные траектории с уклоном на устойчивое развитие. По мнению докладчицы, поиск моделей устойчивого развития связан с поиском подходящих методов, знанием о которых обладают историки моды и исследователи. Одежные практики на протяжении многих столетий включали в себя экономичное использование текстиля, производство прочных материалов, способных прослужить не один десяток лет, возможности прибегнуть к ремонту и реставрации. В связи с этим Дэвидсон предложила рассматривать исследователей моды не как специалистов, имеющих дело с прошлым, а как экспертов в области устойчивого развития.

Проблема, по мнению докладчицы, лежит в области психологического восприятия прошлого как вызывающего интерес, но непривлекательного и неактуального в сравнении с гламурной, сексуальной, все время новой современной модой. В парадигме прогрессизма, где шкала улучшений неизменно стремится в будущее, прошлое позиционируется если не как окончательно потерявшее свою значимость, то как базовый уровень, относительно которого измеряются все современные инновации. Докладчица предложила специалистам, которые принимают бизнес-решения в индустрии моды, обратиться к исследователям прошлого за советом и вдохновением. Многие разработки в области производства одежды и текстиля в прошлом были обусловлены ситуациями ограничения и экономии. Поэтому сегодня, когда ресурсы необходимо ограничить искусственно, методы прошлого — от безотходного кроя, невидимого и декоративного ремонта до съемных деталей одежды и использования изношенного текстиля для создания нового — должны быть не только изучены историками костюма, но и облачены в актуальные форматы, понятные широкой аудитории для их популяризации. Кроме того, изучение практик создания и обращения с текстилем в разных культурах позволяет включить в историю моды представителей других культур, голоса которых заглушает стремительно развивающаяся и неустанно стремящаяся к новому европейско-американская мода.

Следующий доклад, «*Международная ассамблея моды: децентрализация создания и обмена знаниями о моде*», продолжил тему включенности голосов различных культур в исследовательское поле теории моды, односторонности которого кроется в отрицании разнообразия систем моды, наличии неравных глобальных властных отношений, основанных на современном колониальном порядке и евро-американской нормативности. Эту проблему исследует педагог, независимая консультантка Анжела Янсен (Брюссель, Бельгия), которая совместно со своими коллегами по проекту рассказала о деятельности Глобальной ассамблеи моды — сообщества исследователей, внесших большой вклад в развитие деколониального дискурса в области моды. Выбранная форма проекта — ассамблея вместо конференции — утверждает равные отношения всех участников собрания с возможностью самоопределения, выбора собственного формата и эстетики в отличие от конференции, имеющей определенную приглашенной стороной структуру и динамику хозяин/гость. Запланировав провести международное событие длиной в сутки, участники ассамблеи решили предварить его дополнительными ежемесячными онлайн-

встречами, которые оказались не менее важными, чем основное мероприятие. На них среди прочего обсуждались вопросы связи глобальной моды и локальной реальности по всему миру и собиралась база открытых данных о региональных модных практиках. Побочным эффектом такой тщательной подготовки стали вскрывшиеся проблемы часовых поясов, языковых барьеров и горизонтальных отношений. Итоговое онлайн-событие длиной в сорок часов объединило участников четырнадцати стран на шести континентах, где каждое из региональных сообществ поделилось опытом в выбранном формате, а сессии между докладами представляли собой советы по обмену практиками, направленными на распространение деколониального дискурса в моде.

Джо Терни (Винчестерская школа искусств, Саутгемптонский университет, Великобритания) в докладе «*Новый взгляд на старую одежду: переосмысление гардероба*» рассказала об образовательных проектах Школы искусств Винчестера, которые стали результатом размышлений докладчицы о том, как можно улучшить образовательный процесс и помочь студентам в будущем влиять на индустрию моды с помощью принципов устойчивого развития. Несмотря на то что в образовательную программу Школы искусств включено изучение реалий индустрии моды, этики, методов защиты окружающей среды, студенты воспринимают эти знания как теоретические, в действительности продолжая воспроизводить сложившиеся практики глобальной индустрии моды. Еще одним толчком к изменению образовательной программы был интерес докладчицы к повседневным одежным практикам — а именно причины, которые побуждают людей выбирать ту или иную одежду. Поэтому новая образовательная стратегия наряду с обучением через действие, работу с благотворительными организациями и локальными сообществами включает в себя гардеробные методы исследования². Первый проект, который представила докладчица, начинается с подсчета, категоризации и анализа собственного гардероба студентов. Уже на этом этапе студентам открываются реалии перепотребления, которые заключаются в том, что большая часть нашего гардероба остается неиспользованной. Второй задачей студентов было по-новому стилизовать предметы гардероба, чтобы вернуть их в повседневные практики. Последний этап — создание новой вещи из той, что используется меньше всего. Весь проект позволяет студентам увидеть потенциал одежды из собственного гардероба и проявить творческие способности для стилизации и переделки одежды.

Для второго проекта студенты вместо новых тканей используют пожертвованные в Армию спасения предметы, в основном пальто, постельное белье и одеяла. Это обращает внимание будущих дизайнеров на то, что для создания новой одежды не обязательно использовать новые ткани, но можно воспользоваться тем, что больше не подлежит использованию по назначению и не может быть переработано. Для третьего образовательного проекта Школа искусств сотрудничает с компанией *Virberrу*. Кроме переделки остатков коллекции *Virberrу*, студенты устраивают выставки, посвященные роли бренда в развитии города и связи промышленности, культуры и моды.

Эти проекты — попытка превратить теории осознанного потребления, разработки и производства одежды в практики, призванные побудить людей увидеть собственные потребительские привычки и самостоятельно принять решение по их изменению.

Продолжив разговор об устойчивом развитии, *Морна Лэнг* (Новая школа, Парсонс Париж, Франция) в докладе «*Устойчивый сторителлинг: нишевые фешен-*

2 Opening up the wardrobe: A methods book / Ed. by K. Fletcher, I. G. Klepp. Novus Press, 2017.

медиа как сеть микроутопий» обратилась к модным СМИ, которые оказывают различное влияние на восприятие таких понятий, как «осознанное потребление», «медленная мода», «устойчивое развитие», в зависимости от своих симбиотических связей с бюджетами рекламодателей или их отсутствием. Докладчица рассмотрела глобальные медиа, формирующие модный дискурс, как один из барьеров на пути к устойчивому развитию в индустрии моды, поскольку контекст использования этого термина становится зависимым от возможности продолжения деятельности модного журнала, спонсируемой рекламодателем. Крупные компании, финансирующие деятельность СМИ в области моды, преследуют цель вдохновить читателя потреблять больше, поэтому журналы с помощью приемов сторителлинга постоянно используют понятие новизны. Под нарратив, создаваемый для продажи новой одежды, подстраиваются даже такие экологически направленные явления, как медленная мода или осознанное потребление, становясь лишь маркетинговыми инструментами для продвижения товаров. Понимая влияние глобальных медиа на производство символического модного продукта, докладчица предложила обратить внимание на микромедиа, независимые от рекламных бюджетов.

С помощью понятия социальных мечтаний Джона Вуда, теоретика дизайна, предложившего в книге «Дизайн микроутопий: делаем немислимое возможным»³ своего рода мудрую форму глубоких размышлений, докладчица рассмотрела феномен микромедиа в качестве возможности создания множества взглядов на будущее моды — не как индустрии, зависимой от глобальных цепочек поставок и бюджетов транскорпораций, а как в первую очередь культурной практики, включающей заботу о природе. По словам докладчицы, вестиментарные практики, в частности роскошь и связанная с ней нищета, были частью рассуждений об утопическом будущем со времен текста Томаса Мора «Утопия»⁴, поэтому нарративы, создаваемые в небольших блогах, могут быть представлены как своего рода предложения, рассматривающие представления о моде как драйвере капиталистического общества для создания более осознанного формата производства и потребления. Нишевые медиа⁵ находятся на некоторой дистанции от индустрии и имеют возможность транслировать точку зрения, отличную от спонсируемой брендами, в том числе развивать дискурс устойчивой моды.

Свой доклад «*Мальчик в кофточке с пуговицами*», посвященный теме позднесоветской одежды в пространстве эмиграции 1989—1991 годов, *Линор Горалик* (независимая исследовательница, Тель-Авив, Израиль) начала с двух цитат. Один из респондентов, перебравшийся в Израиль в конце 1980-х и после переезда носивший одежду, которую его семья взяла с собой в эмиграцию, рассказал историю о недавней встрече с одноклассницей. Она вспомнила его как единственного ребенка в классе, одетого в рубашку с пуговицами, что было необычно для остальных детей в группе. Цитируя другого респондента, *Линор Горалик*, рассказала о его склонности одеваться точно так же, как в Советском Союзе, даже спустя 34 года после эмиграции.

Для исследования истории взаимоотношений с одеждой в процессе эмиграции докладчица рассмотрела период с 1988 года (время, когда было легче покинуть

3 Wood J. Design for micro-utopias: making the unthinkable possible. Routledge, 2017.

4 Мор Т. Утопия. Litres, 2022.

5 Среди упомянутых в докладе нишевых медиа: журнал Джейми Перельмана «More or Less» (<https://www.moreorlessmag.com>); академические издания в области теории моды, например «Fashion Theory» (<https://www.tandfonline.com/journals/rfft20>); онлайн-медиа проектов «Fashion Revolution» (<https://www.fashionrevolution.org/blog/>) и «Slow Factory» (<https://slowfactory.earth>).

страну) вплоть до распада Советского Союза. Для сбора информации использовалась анкета, содержащая десять вопросов о критериях отбора одежды, собранной в эмиграцию, и ее использовании после переезда. Дополнительно было проведено семь глубинных интервью. Получение двухсот семидесяти ответов на анкету и активное желание респондентов поделиться своими историями говорят о важности этого жизненного периода для эмигрировавших из Советского Союза людей. Это связано как со специальными условиями, действовавшими в то время на выезд из страны, так и с травмирующими обстоятельствами, сопровождающими эмигрантов на новом месте, что как ни странно в обоих случаях напрямую связано с повседневными одежными практиками.

Так как сумма, которую можно было вывести в наличной валюте, составляла около ста долларов, эмигранты пытались превратить накопленные за жизнь средства в предметы, которые можно было бы либо использовать, либо продать за границей. Часто выбор падал на одежду, так как в позднесоветский период вестиментарные практики играли важную роль в самоопределении человека. Респонденты независимо от вложенной в одежду суммы вспоминают период перед самым переездом как месяцы шика, недоступные обычному жителю СССР. Но после переезда эмигрантов ждало разочарование, имевшее, по мнению докладчицы, несколько причин. Кроме того, что образ жителей в других странах оказывался отличным от образов, распространяемых в медиа, а методы трансляции статуса за границей были менее буквальными, чем язык брендов и цен, изменение социального положения, с которым столкнулись эмигранты в новых странах, не только было травмирующим для представителей советской интеллигенции, но и оказывалось барьером для демонстрации привезенного с собой гардероба — эмиграция часто означала переход в статус чернорабочего или долгий период безработицы.

Респонденты по-разному отвечали на гардеробные вызовы в новых обстоятельствах. Но все они — от полного отрицания до быстрой адаптации к новым стилям и мимикрии под представителя локального сообщества — оказываются актуальными до сих пор.

Тема конференции побудила *Ксению Гусарову* (РГГУ, Москва) в докладе под названием «*Чемодан на случай конца света: девичество и потребительские мечты в Загребе военного времени*» вспомнить автобиографический роман, название которого можно перевести одновременно как «Барби из Слабостины» и «Свободная Барби» («*Slabostina Barbie*», 2008). Роман написан современной хорватской писательницей Машей Каланович о детских переживаниях на фоне войны за независимость Хорватии 1991–1992 годов, показанных через призму игры с куклой Барби. Действие книги происходит в Слабостине, пригороде Загреба, непосредственно в котором военные действия не происходили, однако новости о войне, рассказы знакомых, неопределенность, воздушные тревоги ежедневно сопровождали детство автора и главной героини книги. Героиня переносит свои переживания в игру с куклой, которая становится локусом проживаний травмирующего фона, а тело куклы принимает на себя все мыслимые и немыслимые удары в переносном и прямом смысле — сцены насилия, расчленения, пыток и изнасилований оказываются частью повседневной детской игры.

В мире девочки-подростка куклы заменяют человеческие тела, позволяя автору косвенно изображать травмирующий опыт. Докладчица провела параллель с фотографиями Лондона, разбомбленного во время Второй мировой войны, выполненными С. Битоном и проанализированные Р. Арнольд⁶: ужас траура подчер-

6 Арнольд Р. Мода в руинах: фотография, роскошь и распад в Лондоне 1940-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. С. 197–222.

кивается благословенной улыбкой на мирном лице памятника, невозмутимо созерцающего происходящее. Маша Каланович в романе также постоянно возвращается к улыбкам на лицах кукол. Куклы Барби, являясь частью другой реальности, в которой всегда все хорошо, даже в ситуации происходящего ужаса не перестают улыбаться. Эта улыбка — преграда, позволяющая говорить о непереносимости насилия в выдуманный кукольный мир. Напротив, этот мир, включающий в себя не только ее саму, но и одежду, аксессуары, предметы для дома, которые могут быть созданы буквально из чего угодно, создают возможности для творчества и исцеления. Потому что даже в ситуации, когда в постсоциалистической стране нет возможности иметь красивые вещи из каталогов, их можно создать своими руками для куклы, вовлекая в ее мир все вокруг.

По мере развития действия книги героиня взрослеет, переключаясь с детских воспоминаний на более взрослые переживания, в которых кукле не находится места. Куклы, выброшенные на помойку, визуализируют проблемы перепотребления, следующего за окончанием насилия, в попытке заглушить травмирующий опыт и построить новый дивный мир — проблемы, которые также остаются актуальными до сих пор.

Для исследования процесса выбора свадебного наряда *Илья Паркинс* (Университет Британской Колумбии, Оканаган, Канада) опросила пятьдесят одного респондента разного пола, которые планировали свадьбу после 2015 года в США, Канаде и Великобритании, и в докладе «*Примерка отношений на себя: принадлежность и свадебный костюм*» представила результаты этого исследования. Докладчица обратилась к мысли исследовательницы в области феминизма Эрин Дж. Рэнд, согласно которой мужественность не просто является средством выражения частного самоощущения, но становится катализатором потенциального становления отношений между людьми. Костюм, значение которого контекстуализируется в пространстве свадебного мероприятия, используется как способ пересмотреть и подтвердить свою гендерную принадлежность, а также получить социальное признание.

Способность костюма формировать позитивное отношение к своему телу создает возможности для представления себя другим, что, в свою очередь, открывает пространство для нового будущего. Докладчица заключила, что оппозиция между двумя тенденциями в исследованиях моды, при которых в первом случае мода воспринимается как инструмент репрезентации, а вторая фокусируется на воплощенном опыте ношения и аффективных свойствах одежды, не соответствует тому, что одежда в действительности собой представляет, и предложила рассматривать эти позиции одновременно, представив факт ношения костюма как катализатор его коммуникативных свойств.

Анна Фурс (Голдсмитский колледж, Лондонский университет, Великобритания), бывшая танцовщица, танцевальная активистка и исследовательница в своем докладе «*Танцевальная одежда. Материя, тело и мир танцоров*» описала связь эволюции танцевального костюма с его репрезентативными возможностями и телесными ощущениями танцовщицы. Трансформации танцевальной одежды позволяют проследить не только изменения в стиле, но и в эстетических взглядах на тело, в представлениях о профессиональном статусе балерины, увидеть влияние технологий на характеристики костюма.

Доклад начался с рассмотрения скульптуры «*Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица*» и других картин Эдгара Дега. Ракурс этих произведений предполагает наличие за кадром мужского взгляда, который превращает молодую девушку в объект желания. В XIX веке юбки балерин становились все короче, в итоге превратившись в пачки, полностью открывая точеное тело в обтягивающем трико и пуантах. Костюм, строгий процесс обучения танцоров, пространство сцены с вы-

деленными светом силуэтами — все это акцентировано внимание на идеальном теле и безупречных движениях классического балета.

В начале XX века женщины — родоначальницы свободного танца, например Айседора Дункан, сбросили пуанты в пользу босых ног, что свидетельствовало об отказе от репертуарного танца в пользу самовыражения. Разрушение буржуазной нарративной формы классической постановки являлось в том числе этической задачей, где на впечатление от танца, на создание отношений танцор — зритель влияли не только сами движения, но и костюмы, и расстояние, на котором это взаимодействие происходило.

В 1960-х годах группа художников, выступавшая в церкви Джайсон в Гринвич-Вилладж в Нью-Йорке и повлиявшая на формирование постмодернистской танцевальной культуры, начала исследование отношений между танцором, пространством и зрителем, которые поколебали представление о танцоре как недостижимом виртуозе. Внимание современного танца обращено не на красоту тела, а на взаимодействие между телом, пространством и другими телами, на исследование без интерпретации, позволяющее зрителю смотреть вглубь себя. Такой танец предполагает ношение повседневной свободной одежды, что связывает костюм, движение и концепцию.

Несмотря на новые формы танца и в целом рост глобального движения инклюзивного и независимого танца, классическая традиция остается сильной и до сих пор культивируется в средствах массовой информации. Тело танцовщицы остается товаром в массовой культуре, но выбор движений и костюма позволяет ей решать, быть ли ей объектом демонстрации или агентом свободного взаимодействия.

Доклад «*Знаки подозрения и подозрительные знаки: циркуляция моды в условиях социально-политической поляризации*» Анны Ганжи (НИУ ВШЭ, Москва) был посвящен одежным знакам, которые осознанно или нет использовали российские общественные деятели в публичном пространстве в 2023 году. Поляризация общества приводит к свободной циркуляции и интерпретации знаков, когда только по косвенным признакам можно считать семантическое значение образа.

Остановившись на исследовании черного цвета как универсального, на примере музыкантов, политиков и представителей культуры, докладчица представила типологию идентичностей, основываясь на особенностях их одежды. Ревнительницы традиционных ценностей, выбирая черный цвет, оставляют довольно много открытого тела для утверждения жестких гендерных рамок и коммуникации уверенности в себе. Представители доминирующих политических партий используют строгость черного, поддерживая консервативность своей идеологии. Популярные деятели культуры нейтрализуют черным одежду кричащих дорогих и недоступных широкой публике брендов. Критически настроенные по отношению к внешнеполитическим факторам деятели культуры выбирают траурную и печальную черную одежду, транслируя аскегичность одновременно с респектабельностью. Представителей креативных индустрий можно разделить на несколько типов. Оппозиционно настроенные интеллектуалы добавляют черному чуждую ему богемность, в то время как публичные персоны, не скрывающие чувства морального превосходства и уверенность в своей правоте, используют яркие прически и странные детали, как бы сообщая о своем равнодушии к мнению окружающих. В образе некоторых общественных деятелей, неопределившихся и ведомых, черный цвет считывается как отказ от коммуникации каких-либо знаков в пользу банальной нормальности.

Таким образом, в отсутствие явно закрепленного значения, принимаемого или не принимаемого идеологией, как в случае с синим и желтым, черный цвет становится слепым пятном и оставляет пространство для множества интерпретаций.

Доклад *Ольги Вайнштейн* (РГГУ, Москва) «*Мой одежный комплекс: модные контексты Вирджинии Вульф*» был посвящен теме моды в творчестве и биографии писательницы.

Вирджиния Вульф часто описывала взаимоотношения с одеждой в своих текстах: связанные с костюмом ситуации неловкости, неудобства, чувство стыда и комплексы героинь, которые сопровождали и ее саму в начале карьеры. Комплекс, сформированный под давлением окружавшей писательницу интеллектуальной среды с ее кажущимся равнодушием к модной одежде, заставил Вульф внимательно смотреть, чувствовать и анализировать, пытаясь найти путь в непонятный мир моды.

Таким путем оказался журнал «Vogue», который в 1920-е годы только набирал популярность. Главный редактор журнала Дороти Дут предложила уникальный формат, предоставив интеллектуалам площадку для творческого самовыражения. В журнале можно было найти статьи о Жане Кокто и Матиссе, фотографии Модильяни и Гертруды Стайн. Дороти Дут пригласила Вирджинию Вульф вести регулярную колонку в журнале на литературные темы. Но фотосессия в честь номинации на премию «Молодые таланты» поставила писательницу перед выбором: в каком наряде предстать на страницах модного журнала? Надев платье своей матери в викторианском стиле с пышными рукавами и белым воротником, Вульф будто оградилась от банального общества, используя платье как броню, что привело ее к необходимости продолжать «интеллектуальную» модную линию.

Позже, познакомившись с Николь Грю, сестрой Поля Пуарэ, Вирджиния Вульф стала следовать ее советам, что в сочетании со стремлением не к простому копированию, а к анализу модных тенденций привело к формированию ее собственного стиля. На поздних фотографиях Вульф предстает в образе современной женщины XX века, которая не боится следовать модным тенденциям.

Татьяна Дашкова (РГГУ, Москва) в докладе «*“Карнавал вождей”: политическое переодевание в кинематографе перестройки и 1990-х годов*» представила обзор фильмов и телепередач времен перестройки, в которых сатирические образы вождей использовались для переосмысления травмирующего опыта прошлого.

Культура на рубеже 1990-х годов вызывает большой интерес, так как ситуации кардинальных изменений рождают различные стратегии преодоления травмирующих последствий этих сдвигов, которые остаются актуальными до сих пор. В то же время поражает свобода, с которой режиссеры фильмов того периода высказывались на злободневные темы и с помощью острой сатиры высмеивали ситуации, что казалось невозможным раньше.

В описанных фильмах — «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» Леонида Гайдая, «Комедия строгого режима» Владимира Студенникова, «Кооператив “Политбюро”», или Будет долгим прощание» Михаила Пташука — обращает на себя внимание стратегия переодевания в государственных деятелей советского времени, которая порождает различные реакции людей в настоящем. Одного уважают, другого воспринимают как медийного персонажа и фотографируются с ним, при третьем скучают. Все это легитимизирует на экране отношение современников к прошлому, вызывая разрядку напряжения от травм пережитого. Ярко показанное становление характеров героев, переодевающихся в вождей, вживание их в роль и следующие за этим последствия предостерегают от попыток повторения пройденного.

Ритуальное поклонение вождям разных периодов, преподнесенное в формате комедии, удивляет актуальностью описанных ситуаций, но выбор для поисков истины формата гротеска помогает пережить напряжение через смех и окончательно проститься с прошлым.

Элизабет Кутеско (Центральный колледж искусства и дизайна имени святого Мартина, Лондонский университет искусств, Великобритания) посвятила свой доклад «Мода на “Железной дороге дьявола”: материальные аспекты работы, ношения и ухода за одеждой в бразильской Амазонии» исследованию вестиментарных практик строителей железной дороги Мадейра-Мороре в Бразилии, запечатленных на документальных фотографиях того времени. Докладчица начала с утверждения о том, что история моды — это форма повествования, которая через личные биографии воедино связывает время, географию и идентичность. Тринадцать стеклянных негативов из музея Калисты в Сан-Паулу были сделаны Даной Бертран Мерилл как часть проекта документации строительства американскими предпринимателями транснациональной железной дороги для ускорения поставки каучука из Боливии в 1907—1912 годах. На строительство железной дороги приехали рабочие мигранты из более чем 52 стран мира. Их личные истории позволяют рассказать не только об изменениях геополитической обстановки сил, но и о межкультурных встречах людей, творящих историю глобального масштаба.

Кутеско предложила рассмотреть фотографии Д.Б. Мерилл — почти портретную живопись — как возможность приблизиться к личным историям через объектив камеры, где детали одежды способны рассказать об этих людях гораздо больше сухих статистических данных. В бразильских СМИ того времени дорога называлась «железной дорогой дьявола» из-за более чем 10 тысяч рабочих, погибших от малярии, дизентерии и нападений диких животных. В отличие от стандартной в то время практики фотодокументации великих строительных проектов, в центр внимания помещающих масштабы строительства, Мерилл, используя портретные кадры с центральной композицией, будто останавливает время, заставляя замолчать машины и заостряя внимание на людях.

Статичность поз на фотографиях позволяет внимательно рассмотреть одежду, а при сравнении с цветными автохромами из проекта «Архив планеты» Альберта Кана, который с 1913 по 1921 год фотографировал жителей стран всего мира, в некоторых случаях даже выявить культурную принадлежность рабочего, несмотря на географическую удаленность места снимка от дома. Кроме того, одежда символизирует глубокие материальные отношения носителей с личными предметами: потертости, пятна, заплатки и отремонтированные шляпы помогают интерпретировать жизнь анонимных носителей, представляя их ежедневные практики вне рабочего дня. Следы носки, починки и чистки представляют собой динамическое повествование, что в соответствии с утверждением Маргарет Мейнард в книге «Одетые во времени»⁷ становится новым способом восприятия связи времени и моды, которые сливаются воедино в такие моменты активного взаимодействия с одеждой. Такое динамическое повествование дает зрителю ключ к переживанию времени, запечатленному на статичной фотографии.

Доклад «Почему изношенность: несовершенство, персонализация (“душа”) и сила изношенности» продолжил тему поношенной одежды. Эллен Сэмсон (Нортумбрийский университет, Ньюкасл, Великобритания), исследовательница-практик, предложила рассматривать следы ношения не только как источник знаний о времени и об отношениях между одеждой и ее владельцем, но и как метод, позволяющий по-новому подойти к решению проблем глобальной индустрии моды, ядром которой является понятие новизны.

Следы ношения одежды в последнее время стали предметом интереса исследователей. Это проявилось во множестве работ, посвященных приемам ремонта, повреждениям и несовершенствам в одежде (П. Сталлибрас, Э. Де ла Хей, А. Пал-

7 Maynard M. Dressed in Time: A World View. Bloomsbury Publishing, 2022.

мер, К. Эванс). В средствах массовой информации также появляются статьи о поношенной одежде, однако с ярко выраженным желанием вернуть ей путем маскировки и декорирования эффект былой новизны.

Для докладчицы, напротив, следы ношения — это не инфекция, от которой нужно избавиться, а локусы переплетений телесных ощущений и материальности мира, которая проявляется в моменты использования одежды. Подобные отпечатки времени позволяют задуматься об одежде не как об объекте, а как о процессе.

Другая исследовательская оптика, упомянутая в докладе, фокусируется на контрасте между новой и использованной, поврежденной одеждой. Частое использование одежды все больше отделяет ее от модного идеала новой покупки — желанной и гламурной. Найджел Фрит в статье «Материальные практики гламура»⁸, основываясь на идее великолепия модернистских поверхностей, рассматривает гламур как один из капиталистических механизмов, предполагая, что гладкие, блестящие и другие подобные поверхности создают особое, «гламурное» ощущение, благодаря которому выстраиваются отношения власти одежды и потребителя. Гладкие поверхности кажутся невосприимчивыми к загрязнениям и повреждениям. Будто покрытые защитным слоем, они олицетворяют стерильность и непререывающуюся новизну, отказ от идеи использования одежды, приводящего к ее распаду.

Так, ношение одежды предстает в качестве возможности бросить вызов современной системе моды, заикленной на новизне и стремлении к совершенству. Следы носки делают видимыми связь одежды с материальным миром и становятся инструментом перевода внимания с одежды как объекта, обладающего магией новизны, на длительные и изменяющиеся во времени отношения между человеческими и нечеловеческими субъектами.

Доклад «Конструкция, деконструкция, реконструкция» Сюзанн Маршалл (Технологический институт моды, Нью-Йорк, США / Миланский политехнический институт, Италия) перекликается с идеями Хилари Дэвидсон, предложившей обратиться к опыту прошлого для создания более экологичного будущего. Докладчица представила свои практико-исследовательские проекты модульных театральных костюмов и рассмотрела их как один из примеров устойчивости в дизайне одежды.

Театральные костюмы всегда принимали во внимание необходимость изменяться под разные тела актеров, декорации и темы постановок. Смена репертуара и небольшие бюджеты заставляют художников по костюмам создавать так называемые модульные театральные гардеробы, позволяющие с помощью различных сочетаний и трансформации костюмов использовать их в разных контекстах, что демонстрирует потенциал театрального костюма как объекта исследования.

Изучив исторические и современные примеры постановок, в которых драматургия выстраивается вокруг костюма, Маршалл с опорой на теорию игр создала собственные проекты модульных деталей. Для изучения перформативного потенциала костюмов докладчица организовала мастер-классы с индивидуальными исполнителями и группами в Италии, Великобритании и Дании. Определенного способа ношения модулей не существует, что позволяет участникам включиться в увлекательную игру, смещая центр внимания с человека как главного героя постановки на сотворчество костюма и тела. В книге «Пульсирующая материя. Политическая экология вещей»⁹ (2010) Джейн Бэннетт ссылается на материалисти-

8 *Thrift N.* The material practices of glamour // *Journal of cultural economy.* 2008. Vol. 1. No. 1. P. 9—23. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17530350801913577>

9 *Bennett J.* *Vibrant matter: A political ecology of things.* Duke University Press, 2010.

ческую теорию силы мышления, согласно которой человеческие и нечеловеческие акторы обладают большей силой, действуя в унисон. Перформативность костюмов включается спектаклем, но и спектакль активизируется перформативными свойствами взаимодействия костюма и тела.

Такая концепция модульности деталей может быть предложена в контексте моды для удовлетворения постоянного стремления моды к изменениям без перепроизводства. Докладчица закончила выступление словами дизайнера Либби Лемор, которая считает, что использование модульных элементов в дизайне одежды стирает границы между заменимым и незаменимым, позволяя наряду с обновлением изношенных деталей сохранить как можно больше пригодного для носки.

После доклада участницы следующей, аспирантской секции конференции, *Галина Игнатенко, Ася Аладжалова, Светлана Сальникова* (НИУ ВШЭ, Москва) и *Елизавета Кузнецова* (независимая исследовательница, Москва) представили перформанс, в котором различные варианты использования множества карманов раскрывали тему изменчивости идентичности в разных контекстах.

Заключительная секция открылась выступлением под названием «*Узлы идентичности: роль национальной одежды в сохранении культурного наследия и самобытности*». *Офелия Азизян* (Государственная академия художеств Армении, Ереван) начала свое выступление с демонстрации фотографии армянского традиционного свадебного платья. В результате геноцида армяне утратили многие культурные ценности, поэтому на протяжении всего XX века представители армянской диаспоры по всему миру предпринимают усилия по поиску, сохранению и восстановлению атрибутов локальной культуры. Первая книга, исследовавшая национальный армянский костюм, была издана Вардан Альцуны в 1923 году в Венеции силами местного армянского сообщества. А в 1963 году этнограф Алакел Патрик опубликовал альбом с картой региональных национальных костюмов.

Национальная одежда хранит политическую и религиозную историю армянского народа, одновременно оставаясь частью личных семейных историй и передаваясь по наследству. В ситуации глобальных изменений, представляющих опасность для национальной идентичности, интерес к атрибутам локальной культуры выходит за рамки профессионального исследовательского поля этнографов и историков костюма и привлекает внимание широкой публики. В последние годы увеличилось количество желающих выбрать свадебный наряд на основе традиционного армянского костюма. Эти современные интерпретации, сохраняя знаковые элементы прошлого, представляются одним из способов утверждения армянской национальной идентичности в настоящем.

Цитата, вынесенная Асей Аладжаловой в название доклада «*Не хочу участвовать в этом*»: *винтажная одежда как проявление протеста и сопротивления*» принадлежит исследовательнице винтажа Мэрилин Делонг¹⁰, критически настроенной по отношению к быстро меняющимся тенденциям современной моды, приводящих к перепроизводству и перепотреблению. Таким образом, выбор в пользу винтажной одежды становится одной из стратегий протеста, которые используют коллекционеры и любители раритетного гардероба в совершенно разных контекстах. На этих контекстах докладчица и сосредоточила свое внимание.

Исследовательница предложила разделить любителей винтажа на два типа, согласно наличию/отсутствию осознанности по отношению к протестному потенциалу одежды из прошлого. В качестве показательного примера докладчица продемонстрировала групповую фотографию участников научной конференции «Тео-

10 Делонг М., Хайнманн Б., Райли К. «Помешанные» на винтаже // Теория моды: одежда, тело, культура. 2013—2014. № 30. С. 33—62.

рии и практики искусства и дизайна» НИУ ВШЭ, на которой большинство девушек одеты в темную одежду в деловом стиле, в то время как она сама — в винтажное зеленое платье с геометричными элементами декора. Это платье, в свое время также принадлежавшее к разряду «рабочей» униформы, сегодня явно выбивается из общей массы, становясь явным знаком отличия его обладательницы.

В ряде контекстов винтажная одежда используется для обозначения ценностных противоречий. Кроме нежелания участвовать в гонке, управляемой производителями современной массовой одежды, винтаж используется коллекционерами как способ выхода за границы модных нарративов: по человеку, одетому в винтажное платье, сложно определить ситуацию, для которой оно подбиралось. Некоторые современные блогеры используют винтажную одежду и соответствующий стиль в интерьере как отказ от того, чтобы быть частью современной культуры в целом. Винтажная одежда предлагает возможности для сочетания множества субкультур для придания им новых смыслов, что хорошо видно на примере хиппи 1960-х годов.

Одежда прошлого обладает не только формой и цветом, но и символическим значением культурного контекста своего времени. Используя такую одежду, человек переносит и транслирует приверженность ценностям определенного периода прошлого в настоящем. Наконец, в некоторых случаях знак протеста оказывается понятен только самому носителю, что не уменьшает его силы, но придает уверенности в собственном ценностном выборе и способе его коммуникации.

Галина Игнатенко, исследовательница текстильных практик в современном искусстве, готовясь к докладу «*Вышивая идентичность. Вышивка на одежде как форма самовыражения*», провела специальное исследование, посвященное выбору изображения для вышивки на повседневной одежде. Катализатором такого интереса стали встречи, которые проводит лаборатория исследований практик ремонта Mendit Research Lab. Докладчица заметила, что во время мастер-классов по вышиванию многим участникам сложно определиться с мотивом для вышивания. По мнению художницы Рут Сигне, вышивку можно рассматривать как татуировку на ткани, поэтому решение о том, что вышивать, можно сравнить с выбором темы татуировки, особенно если полотном для рукоделия оказывается повседневная одежда.

Игнатенко провела двадцать глубинных интервью с участницами популярной в России вышивальной школы, задав им вопросы о причинах выбора техники и темы вышивки, чувствах, сопровождавших этот выбор, и последующий процесс ношения вышитой одежды. Проанализировав интервью, докладчица выделила несколько тематических категорий и поделилась самыми показательными примерами в выборе мотивов вышивки: строчки из любимой песни, портрет друга или питомца, позитивные видимые или невидимые послания самому себе, слова поддержки для близкого человека или знаки молчаливого протеста. Рассматриваемая многими лишь как форма женского рукоделия, вышивка оказывается наделенной множеством смыслов, иногда понятных только автору и адресату, что делает ее живым и привлекательным способом для коммуникации и демонстрации личных, социальных и даже политических идей.

Светлана Сальникова в своем докладе «*Идентичность в чемодане: опыт сборов в эмиграцию как конструирование будущего “я”*» представила результаты исследования гардеробных выборов эмигрантов из России последней волны. Вопросы, которые интересовали докладчицу: что они брали с собой, почему и как эта одежда работает после релокации. В рамках исследования было проведено десять глубинных интервью с девушками, которые в 2022 году переехали из городов Центральной России в другие страны.

Ситуации переезда Сальникова поделила на два типа: переезд в более-менее постоянное место и переезд во временную страну с целью продолжения поиска подходящего места для жизни. В том числе от этого зависели стратегии выбора одежды, которую участницы исследования брали с собой. В докладе были выделены этапы, которые сопровождали эмигрантов на всем пути от принятия решения о переезде до жизни в новой стране: выбор будущего места для жизни, сборы, адаптация к новым условиям, изменения гардероба, начало формирования новых одежных отношений. Опираясь на концепцию аффективного поворота и цитаты социолога Лучии Руджероне, докладчица предложила сместить фокус внимания с переживаний эмигрантов на их одежду, которая начинает проявлять свою агентность в новом культурном контексте. Оказалось, что чувства облегчения и свободы, которые ощущают эмигранты последней волны после переезда, проявляется в том числе и в изменении гардеробных привычек: одежда прошлого перестает выполнять привычную функцию и ощущается как сковывающие рамки, за которые необходимо выйти так же, как и за территориальные границы. Возможно, правда, что подобные трансформации связаны с чувством эйфории и в дальнейшем новая культурная действительность, которую еще предстоит узнать, по-своему отразится на вестиментарных практиках эмигрантов.

Независимая исследовательница Елизавета Кузнецова представила доклад *«Эстетика кидкора (kidcore): побег в детство в кризисные периоды»*. Эстетика kidcore, которая может быть рассмотрена как одна из защитных вестиментарных стратегий во времена социальных кризисов, представляет собой выбор ярких красок, наивных аксессуаров и принтов, отсылающих к детской одежде. Эта тенденция в одежде не только была замечена в 2022 году в окружении исследовательницы, но и стала одним из трендов в подиумных коллекциях дизайнеров по всему миру.

Результаты включенного наблюдения и глубинных интервью позволили докладчице выявить несколько причин такого вестиментарного выбора. Основной мотивацией в пользу выбора ярких цветов людьми, которые до 2022 года одевались в более спокойном стиле, стало «ощущение конца», чувство «сейчас или никогда», желание одеваться так, «как всегда хотелось». Среди других причин выбора яркой, открытой, вызывающей одежды или наивных деталей в наряде также указывались: проявление внутреннего сопротивления, когда открытое выражение своего мнения запрещено; чувство ностальгии по спокойному, беззаботному периоду детства, когда не нужно было принимать серьезные жизненные решения; поиск возможностей проявления подавленного гнева в отношении внешних обстоятельств.

Эти вестиментарные выборы и их причины явно говорят об аффективных свойствах одежды, которую мы не просто выбираем, но ожидаем от такого, казалось бы, статичного предмета определенных действий, способных принести успокоение и чувство безопасности в кризисных ситуациях.

Заключительный доклад *«Мы это починим»: ремонтные практики в кризисные времена»* вопреки традиционным форматам стал сообщением, предваряющим практическую сессию лаборатории Mendit Research Lab. Людмила Алябьева (НИУ ВШЭ, Москва) рассказала о причинах появления лаборатории, исследуемых темах и используемых форматах.

Лаборатория появилась в середине 2021 года как ответ на сложившиеся во время пандемии коронавируса более тесные отношения с одеждой из-за популярности разборов личного гардероба с целью упорядочивания пространства и избавления от лишнего и возросшее внимание к практикам ручного труда. Слово «мендинг» в названии лаборатории (от английского to mend — чинить, восстанавливать) не имеет прямых аналогов в русском языке, а часто используемое «ремонтировать»

ассоциируется с бесконечным ремонтом квартиры, вызывающим скорее негативные коннотации. Поэтому участникам пришлось буквально бороться за введение в оборот термина «мендинг», имеющего намного больше значений, чем банальная починка одежды. Латание дыр, ремонт предметов и пространств, восстановление связей, исцеление травмы, забота о близких и даже освобождение человека от греха через покаяние — эти процессы сами по себе и контексты, в которых может требоваться ремонт, интересуют исследовательскую лабораторию Mendit Research Lab, участницы которой за полтора года деятельности съездили в несколько экспедиций — в Музей дыр и заплат в Учме (Ярославская область) и в Коломну, провели десятки практических мастер-классов и встреч с исследователями, участвовали в двух резиденциях в Доме культуры ГЭС-2 и Еврейском музее в Москве, организовали секцию на научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна» НИУ ВШЭ и издали собственный зин Mendit Research Lab Zine.

Акцент на практике, которая сопровождает разнообразные форматы — от классических лекций и дискуссионных встреч до терапевтических мастер-классов и изобретенного лабораторией формата «мендинг-дейтинг» (по аналогии с форматом быстрых свиданий speed-dating), — позволяет участникам сфокусироваться на процессе и в реальном времени исследовать переживания, тревоги и аффекты от починки любого рода. Отношение к видимому и невидимому ремонту, причины отсутствия навыков работы с текстилем, сложность в выборе темы для вышивки, терапевтический эффект ручного труда, потенциал ремонта как сопротивления быстрой моде и социального активизма, совместные практические сессии как безопасное пространство для проработки травм в условиях кризиса — только часть исследовательских вопросов, которые возникли за это время. Пришитая пуговица или заплатка в виде вышитого сердца не решит глобальные проблемы мира, но может помочь исправить трагедии локального масштаба.

После доклада все участники и гости конференции получили канву и инструменты для вышивания — пяльца, нитки, иголки, ножницы. Алябьева предложила каждому участнику выбрать для вышивания по одному из списка слов, отражающих темы конференции: забота, одежда, ношение, голоса, аффект, мир, искусство (всего более пятидесяти). Результатом практической сессии стала текстильная книга, на каждой странице которой в одном слове емко отражалось и состояние участников, и способ, помогающий пережить кризисные времена. Одним из наиболее часто вышитых оказалось слово «забота».

Светлана Сальникова